د. مصطفى الكيلاني

شعر الاختلاف

كتابة الأعماق في نصوص علاء عبدالهادي الشعريّة



الكتـاب : شعـر الاختـلاف

الكاتب : د. مصطفى الكيلاني
(تونس)

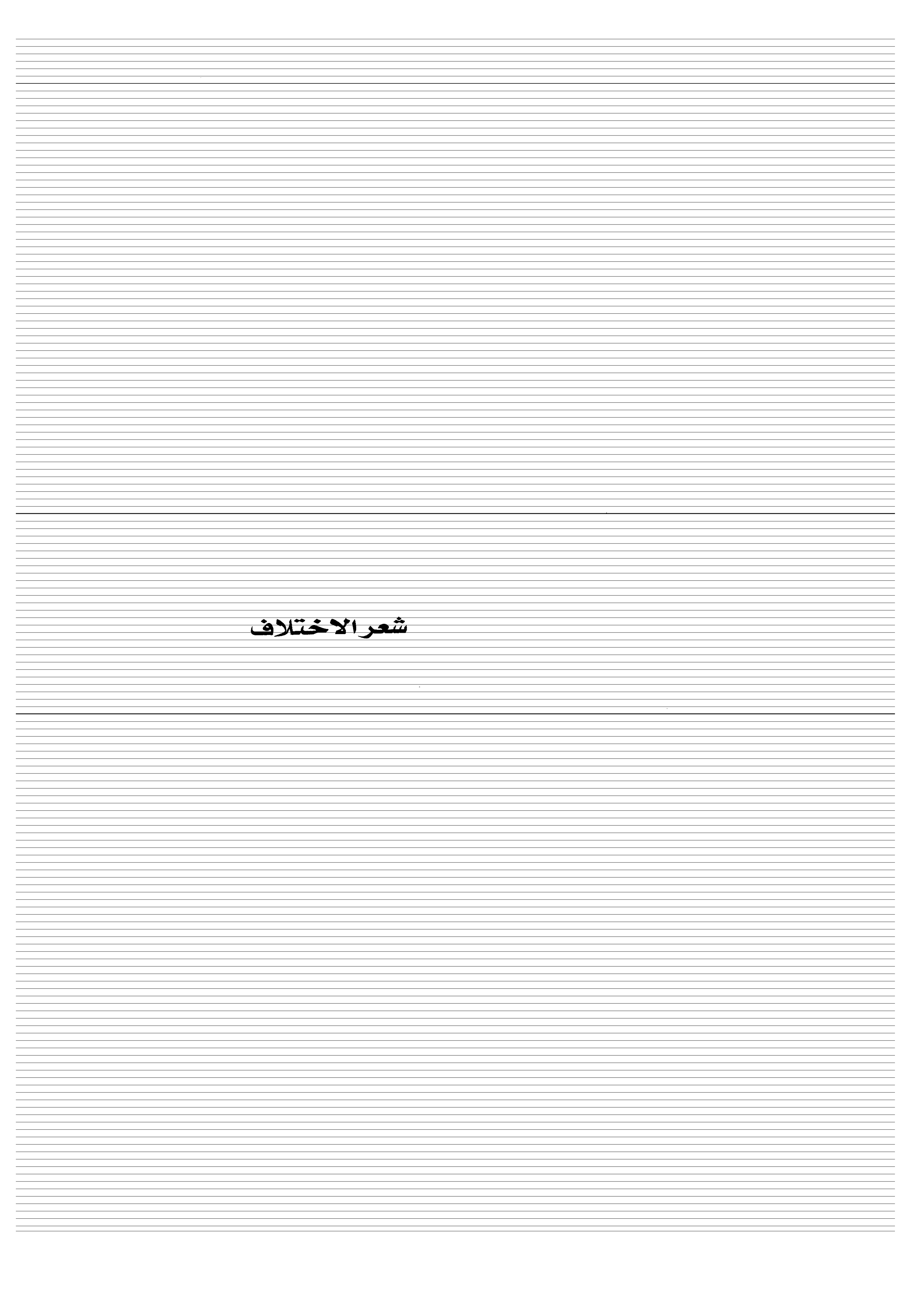
الناشـر : مركز الحضارة العربيـة

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٥

رقم الإيـداع ٢٠٠٥/٢٤٥٧
الترقيم الدولى I.S.B.N.977-291-634-7

الغلاف :
لوحة الغلاف: للفنان الليبى:
على عمر أرميص
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكترونى :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيـذ : إيمـان محمـد



شعر الاختلاف



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى. فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

◆

رئيس المركز

على عبد الحميد

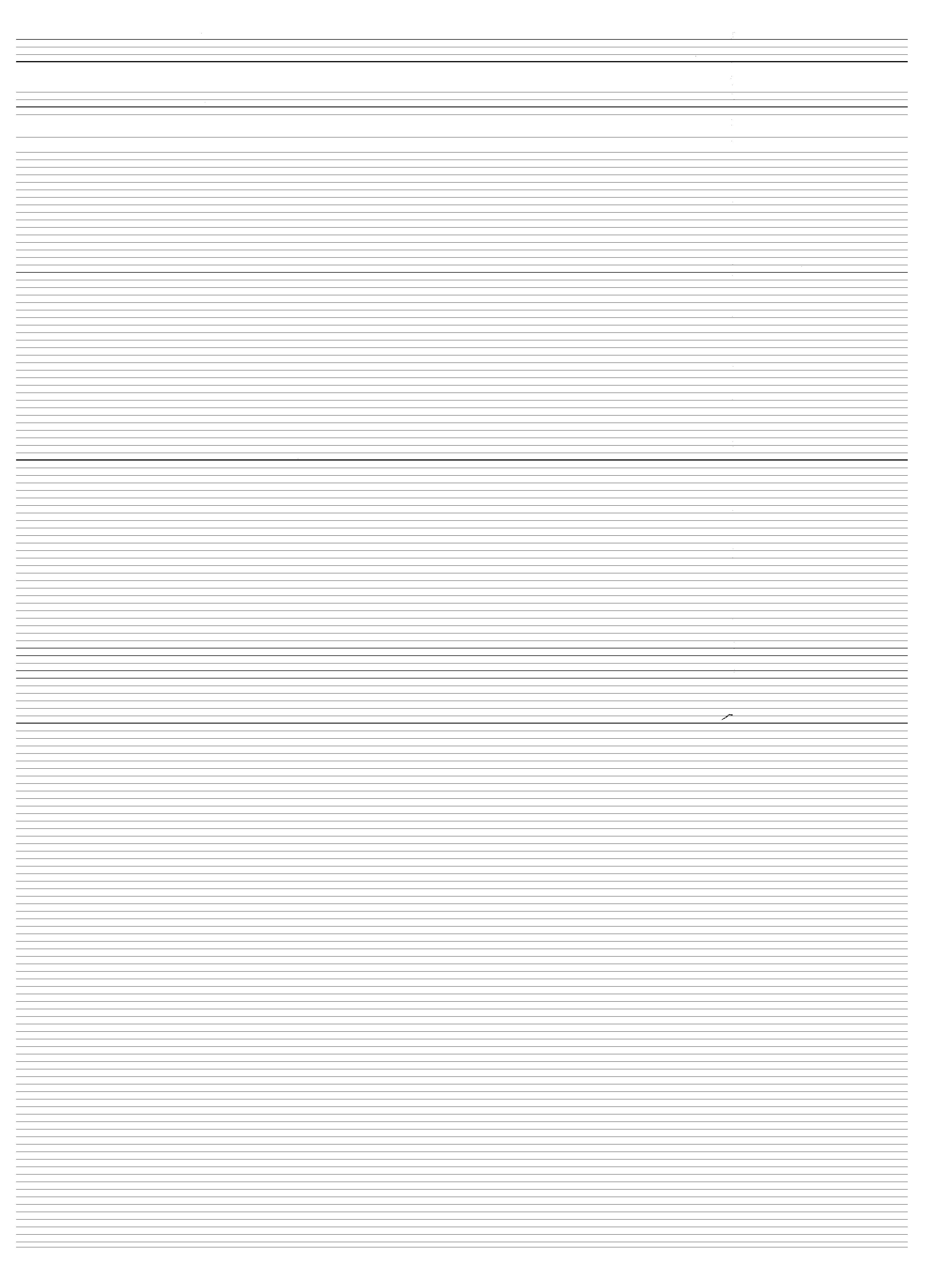
مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين – عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات – القاهرة
تليفاكس : 3448368 (00202)
E mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com



الحرف والطيف



تصدير

الحرف والطيف

طفولة الذّات، طفولة العالم

نخلص عند قراءة دواوين علاء عبد الهادي إلى نتيجة بدئيّة يمكن إجمالها في تسمية عامّة تشمل الظّاهرة الشّعريّة المعاصـــرة في مختلف الآداب، وهي "كتابة الأعماق"، إذ الكتابة الشّعريّة، في تقدير جون بيير ريـــشار (Jean Pierre Richard) الـــذّي تحـــدّد بتجواله في عوالم كلّ من رمبو وبودلير وفرلين ونرفـــال ســـعادة خلق، نفاذ إلى القيعان مغامرة تنشد المستحيل، موت مجازيّ يبحث له عن معنى آخر للحياة. كما يشمل هذا المنظور قـــراءة الـــنصّ الشّعريّ باعتبارها غوصا في الأعماق يليه عود إلى السّطح، نفاذ إلى لحظة الموت واستعادة مجازيّة للحياة، تأنيس للمتوحّش الـــذّي هو العدم، أو لعلّها (أي القراءة) الوجه الآخر لكتابة العدم أيضا.[1]

كذا الشّعر إيغال في الأعماق، مجازفة سفر داخل الظّلمات والنّسيان، حفر إلى ماهو أبعد من"الحجارة والرماد"، على حدّ عبارة

1 –Jean Pierre Richard. « Poésie et profondeur ».France : Seuil.1955.p12.

بودلير نشدانا لعزلة الأقاصي الدفينة بين الأرض والذّات".[2] ذلك ما يستدعي، لامتلاك الحياة، أن نحياها بمدى الاقتدار، على تسميتها بلغة الشّعر. وكما يتّصف فعل الكتابة الشّعريّة بالسعادة والانتشاء والفرح فهو مسكون أيضا بالرّعب.[3]

إنّ الشّعر "فنّ لإحداث الفراغ داخل الذّات" عند قراءة فرلين[4] وهو السّعي إلى ملء البعض من هذا الفراغ "بعشق العطور" لتستحيل فاجعة الوجود إمكانا للوجود ويضحي "الثّقل" المستبدّ بالعالم والأشياء بعضا من الخفّة لحظة اعتماد لغة الشّعر، وهو بمثابة الإبحار في "سفينة مخمورة"، حسب رمبو، برغبة تحويل الفراغ إلى امتلاء[5] عند الالتجاء إلى الطّاقات الحيّة الكامنة في الذّات وتحويلها إلى إرادة فاعلة بالقول الشّعريّ. كذا تتأكّد حاجة اللواذ بالأعماق في الشّعر الحديث. ولئن بحث بودلير عن" قوّة الأعماق" عبر ظلال الطّبيعة الماثلة فيه بنزوع جارف إلى إدراك طفولة الذات وطفولة العالم (الماضي) فقد اختار رمبو "مطلع الشّمس" أو "انحدار النّهر" لشحن ذاته بقوّة الظّلمة وتوهّج الشّمس سعيا إلى حياة مستقبليّة مختلفة بإرادة قوّة الحياة المتيقّظة المتجدّدة.

وإذا الرّؤية/ الرّؤيا تختلف بين شاعر وآخر بالذّاكرة أو النّسيان فإن تيقّظت الذاكرة كان الالتفات. وإن تفاقم النّسيان بدا الاندفاع على أشدّه نحو المستقبل، بلا وعي الذّاكرة ومشاهد الماضي النحيلة الخافتة.

2- السّابق، ص ١١٨.

3- انظر "رعب المجهول" لدى بودليرفي " أزهار الشرّ" الذّي يختلف عن رعب إدغار بو، المرجع السّابق.

4- السّابق، ص١٧٣.

5- السّابق، ص، ١٩١.

إنّ تجربة علاء عبد الهادي الشّعريّة انخراط واضح تماما في كتابة الذّاكرة حينا وكتابة النسيان أحيانا بجاذبيّة الأعماق ورغبة الإسهام في تيّار الحداثة الشّعريّة العربيّة الذّي لم يقطع مع تراث القصيدة، بل رفض الخضوع لإرثها الثقيل بأحكام العادة و التكرار. وما "قصيدة النثر" إلاّ تسمية مخاتلة تستدعي التخلّص من فخاخها، لما لهذا النوع الكتابيّ من توهّج رؤيا واندفاع مشروع والتزام بالبحث الدائم عن وسائل متعدّدة جديدة للكتابة تستجيب لتدفّق الحالات والمواقف الحادثة وتوهّجها. لذلك آثرنا استخدام"النصّ الشّعريّ" أو"كتابة الأعماق" على "قصيدة النثر" سعيا إلى محاولة توسيع أفق الحوار النّقديّ في هذه الظاهرة الشّعريّة المختلفة بالانتقال من "قضايا سطحيّة" لاتتجاوز حدود "الشكل" و"البنية" والأسلوب إلى إشكاليّات عميقة تنبثق في الأساس من رؤيا الذّات ورؤية العالم بمنظور لحظة الكتابة ضمن سياق الذات الكاتبة وموروث هذه الذات الأنتربولوجيّ الضارب بجذوره في أعماق تاريخ الذّات الفرديّة والذّات الجماعيّة معا. وقد ينشئ هذا المبحث الخاصّ بشعر علاء عبد الهادي أفقا لعمل يتّسع باستقراء النصّ الشّعريّ المختلف في أدبنا العربيّ المعاصر بعد أن تمثّلنا تجارب شعريّة أخرى عديدة بقراءات عارضة يمكن أن تتجمّع وتتكشّف بالقراءة الشّاملة.

إنّ "النّثريّة" حكم معياريّ مسبق ألفه الذّوق النقديّ العربيّ وهو الذّي يستجيب ضمنا لموقف رافضي النصّ الشّعريّ المختلف كما يسهم في مغالبة اندفاعه وحصره في الهامش عند الحكم عليه لدى البعض وإرجاء بيان قيمته الجماليّة وتفرّده لدى البعض والاكتفاء بالصّمت النقديّ عادة وتكثيف أفعال كتابته لدى البعض

الآخر إلاّ ما يظهر بين الحين والآخر من بحوث ودراسات تنــزع في الغالب إلى توصيف الأساليب دون التطــرّق إلــى المفــاهيم (الماهيّة) والمرجع والرّؤيــا والقــصد وأسـئلة التــراث والإرث والماضي والحاضر والمستقبل ضمن السياق الإبــداعيّ والثقــافيّ العربيّ الشامل.

لذلك كلّه تستوقفنا "كتابة الأعماق" أو "النصّ المختلف" تسمية مغايرة "لــقصيدة النثر" أو "النثيرة" لما للفظ الأعماق مــن دلالــة مخصوصة "بــالدّاخل"، على حــدّ عبــارة جــورج بــــاتاي (Georges Bataille)، عند الاستدلال برمبو الذي أكــسب تجربــة الخلاص الشعريّ صفات البساطة والاستيهام الأنثويّ والجماليّــة واللاّوثوق وكتابة النّسيان ومقاربة الصّمت، إذ "التّجربة" سفر إلى تخوم الممكن الماثلة في الإنسان[6]، كأن تتقاطع الذّات والعالم دون القول هنا بالانفصال بين الذات والموضوع، لأنّ التواصــل هــو أساس الذات، وما يتراءى ذاتا في تقدير بدئيّ ينقلب بلغة الــشعر إلى موضوع، كذلك العالم يمسي ذاتا بمفهوم التعالق نفسه.

وإذا بحثنا في الأنا ومختلف الضمائر داخــل بنيــة الــنصّ الشعريّ تأكد بما لا يدع مجالا للشكّ أنّ الأنا مفرد في صيغة جمع، كأن يحيل منذ البدء على الازدواج بحضور "الأنت" فــي "الأنــا"، حسب باشلار (Gaston Bachelard) إذ بفضل هــذا "الأنــت" فــي تــقديم كتــاب "أنــا وأنــت" للكاتب مارتن بورر (Martin Bürer) يستطيع الإنسان أن يدرك عديد الحقائق الخاصّة بالذّات وبالعالم[7]، كما يتعالق الداخل والخارج بضرب من الانعكاس المتبادل والتداخل

6 – Georges Bataille. « L'expérience intérieure ». Gallimard. 1943. p 19.

7 – Martin Bürer. ''je et tu''. préface de Gaston Bachelard. France : Aubier. 1969. p13.

الذّي به يمكن للّغة، وللّغة الشّعريّة تحديدا، أن تكون. إنّ "الأنا"، والأنا الشّعريّ على وجه الخصوص، مجال للتّداخل بين الحضور والغياب،وللتقاطع بين مختلف الأزمنة كالتّسليم بأنّ الحاضر هو لحظة وعي الذّات. إلاّ أنّ هذا الحاضر لا يكون إلاّ بالماضي وبالمختلف عنه، كالاندثار في المستقبل، على أساس القول بأنّ شرط الحضور هو الغياب.[8] وإذا "كتابة الأعماق" نزوع جارف إلى التذكير بتاريخ الكينونة الماثل في الذّات.

سعى مارتن هايديغر(Martin Heïdegger) في مجمل أعماله الفلسفيّة، وخاصّة في كتابيه "مقاربة هولدرلين" و"التوجّه نحو الكلام"[9] إلى الاستعانة بلغة الشّعر للغوص في أعماق الاسم وتوسيع آفاق التسمية واستعادة بعض من وهج البدايات الأولى الكامنة بأصدائها في دفين حالات الموجود (Etant) .

هنا تضحي البنية واجهة علاميّة تكشف عن بعض دلالات المحتجب في قيعان الذات وتخفي البعض الآخر الذّي يستدعي تكثيف القراءات دون الانحباس في نموذج واحد كتكرار المواضيع والأساليب في نظم القصيدة العربيّة وتقبّلها. لذلك تستلزم قراءة "كتابة الاعماق" النفاذ إلى ماهو أبعد من ظاهر الاساليب لإدراك بعض من وهج اللّحظة الكاتبة ومقاربة أدقّ تفاصيلها رجوعا باللّغة إلى طفولة العالم ممثّلة في عناصر الطّبيعة، مثلما تنعكس في حلم المادّة ومختلف عباراتها التّخييليّة[10] وإذا هو الرجوع "بالأغراض"

8 – Philippe Hodard ``Le je et les dessous du je``. France : Aubier. 1981. p 97

9 – Martin Heïdegger. ``Approche de Hölderlin``. Gallimard. 1962.

- Martin Heïdegger. ``Acheminement vers la parole``. Gallimard. 1976.

10 – Gaston Bachelard.``La terre et les Rêveries de la volonté``. France : Librairie José Corti. 1947

والمواضيع والنماذج الجاهزة إلى "الأصول" البدئيّة فـــي طفولـــة الذات وطفولة العالم، كما أسلفنا، باستكناه الموت في التدليل علـــى الحياة، كأن "تكتب كي نستطيع أن نموت، ونموت لنكتب" علـــى حدّ عبارة موريس بلانشو(Blanchot Mauice) (11) فكيف ينـــتهج علاء عبد الهادي سبيل "كتابة الأعماق"؟ كيف يتعـــالق الحـــرف والطّيف في محاولة الرّجوع باللّغة واللّغة الـــشعريّة علـــى وجـــه الخصوص، إلى طبيعة الأشياء وطفولة الذات وطفولة العالم معـــا بعديد الأصوات/ الدواوين في مسارَ تجربته الشّعريّة المختلفة؟

11 – Maurice Blanchot.``L'espace littéraire``.Gallimard. 1955. p115.

الفصل الأوّل

"لكِ صفةُ الينابيع: يكشفكِ العطش"،

شهادة الرغبة أو البحث عن مفقود مّا

في دفين الحالات والأمكنة

تختلف المُدن والبلدان في "لكِ صفة الينابيع يكشفك العطش"[1] ولكنّ الواصل بين مختلف الحالات والمواقف واحد هو الرغبة تتردّد بعُنف كتابيّ بين الإمكان والاستحالة. فيتعالق الماء والقحط، الرواء والعطش، في هذا الديوان الأوّل بنزوع جارف إلى البوح ببَعض من الدفين المُخبّإ في أعماق النفس المزحومة بالرغبة ونقائضها ممثّلة في مختلف قوى الحظر، كما تتردّد أطيافها بشفيف الرمز حينًا، وبصفيقه أحيانًا. وإذًا نصوص الديوان مسكونة بإرادة البوْح دون الاقتدار على التمادي فيه لما لـ"سلطة الجماعة" من انغراسٍ عميق في الذات الكاتبة، وانعكاس في عديد دلالات النصّ الظاهرةِ والخفيّة.

1- علاء عبد الهادي.، "لكِ صفةُ الينابيع يكشفكِ العطش"، مصر: دار الواحة، ط١، ١٩٨٧.

لذلك تلجأ الذات الشاعرة غالبا إلى الضمير المفرد المتكلّم تلهج بلسانه ليتكثّف الملفوظ الشعريّ به ومن خلاله، كأن يسعى إلى التمَرْكُز بعديد الأفعال، وسرعان ما يتبدّد في زحمة الأشياء الطيفيّة القديمة بعد أن فقدت سماتها الأيقونيّة، وأضحت علامات لِرموز ورموز لعلامات انزاحت عن مراجعها الأولى وأضحت ظلالاً لِصُوَر مِرْآويّة ضاربة في القِدَم.

وإذا خلفيّة سِجلّ الشوق والعناء والعطش، في قراءة بدئيّة إيغال في الحال الرومانسية بحُلم استعادة الضائع القديم، ذلك الاسم بنزقه الأوّل وقد تفتّح بأقصى قُواه الجسديّة على الحياة بالرغبة والتشهّي وعشق الآخر/ الأنثى واقعًا واحتلاما، بالتحديد والإطلاق معًا، وبالإمكان والاستحالة، كالعشق فيض الشهوة رغبة الانفتاح على الآخر تصطدم صُورها بَدْءًا بالسماء و"قساوة" الرمال:

عَيْنَانِ ..

عَيْنُ المَاءِ .. تَحْنُو كَالنَّبِيِّ،

عَيْنٌ ..

ولَوْنُ سَمَائِها .. يَقْسو عَلَيّ،

فتوجَّسي منّي ... ،

إِذَا انْبَسَطَتْ رِمَالِي فِي الفُؤادِ. [2]

وكما يُفضي واقع المشيمة في عمر الكائن سريعا إلى

2- السابق.، ص.، ١٢.

الانقطاع بالولادة الّتي تشي بالموت المؤجّل يصطدم حلم المشيمة المزحوم بفيض الرغبة (العينان وعين الماء والمـــاء) بالاســتحالة ليكتمل الرحيل بالضياع[3] وينطفئ الفرح أو يتضاءل مثلما تــشهد الذات ما يُشبه حالة الفصام الّتي تباعد بين الجسد والعقل، وتفارق بين الرغبة والإرادة، وبين الاسم والمُسَمَّى وبين الحاجة والحُرِّيَّــة ليتعاظم الأنا في الأثناء وتتصاغر الذات بالقصد ويسكنها خطـــاب الازدواج الّذي يعلن تمرّده على قـــوى الحظـــر أحيانـــا ويُــذعن لـــ"سُننها" الماثلة في الخفاء أحيانا أخرى:

سَأَشُدُّ مَا يَتَبَقَّى مِنْ فَرَحٍ لَدَيّ

لَنْ يَجْلِس الشَّوْقُ مَعِي،

لا شَوْقِي سَلْسَالٌ..

فَكَيْفَ سَيَرْتَقِي جَسَداً مِنَ الشَّوْكِ،

وَلا الكُرْسِيُّ،

يَنْبَسِطُ فِي مَنَامِيَ

مَجْلِساً كَي تَشْرَبِي،

مِنْ نَارِ قَلْبِي القَهْوَةَ المُرَّةَ .[4]

فيشهد هذا الديوان منذ البدء على صدمة الانتقال مـــن طفولـــة

3- انظر نص "كمل الرحيل"، وقد جاءت عناوين بعض القصائد دالة على أوزانها التي كانت ستة في هذا الديوان هي الكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل والمديد.

4- السابق.، ص. ١٣.

الاسم إلى "النضج" الّذي أضحى به الطفل رجُلا في مقتبل العمر وقد تنامت فيه رغبة الفعل بمختلف دلالاته الجنسيّة والاجتماعية في حين تضاءلت حريّته التّي كانت أوسع مدى في أعوام طفولته المنقضية. فتنشأ، كما أسلفنا، حال شبيهة بالفصام نتيجة القطيعة الحادّة بين ماض هو أقرب إلى طبيعة الأشياء وبين حاضر يفرّ من مختلف "أصوله" الطبيعيّة وينتصر "لثقافة" المنع والمراقبة والتدجين على "طبيعة" الكائن والكيان، لتفريق المُتناظم وإقامة حدود الفصل بين مختلف أبعاد الكائن، كـ"اللحظة" أو "المصادفة" أو الاستحالة تُفرّق بين "الذات" و "ذاتها" و تعلن التطليق بين الكائن اسماً والكينونة مُسَمّى، بإيحاء الرمز المُنفصل بالقصد عن مرجعه الأيقونيّ:

أنْتِ الّتي رَتَقَتْ بِخَيْطِ صُدُودِهَا ..
صَمْتًا تَدَلَّى بَيْنَنَا،
وَاسْتَكْتَمَتْ.. جِسْماً .. سَيَقْبِضُ فِي بَرَارِيه..
العَصَافِيرَ الرَّحِيبَةْ.
كَي يُوَزِّعَ بَيْنَنَا سِرْبُ الرِّيَاحِ قَطِيعَهُ ؟ (5)

وإذا "كمال الرحيل" (النصّ الأوّل من الديوان) تطليق للزمن الأول وحنين متوهّج إليه في ذات اللحظة، كأن تتأكّد الفاجعة بالانفصال (التطليق أو الفطام) دون الشعور بالذنب(6) لأنّ الّذي حدث هو، لا شكّ، قَدَر الكائن – الفرد في مجتمع الحظر القديم والحادث.

5- السابق.، ص.، ١٤.

6-"ليس لي ذنب".، ص.، ١٥.

إنّ للرحيل في المكان بمختلف الإشارات الدالّة عليه في نهايات النصوص[7] خلفيّة دلاليّة لسفر استعاريّ في حياة الذات الشاعرة هو سفر اضطراريّ في اللّغة وباللّغة بعد هجر الأحضان الأولى وتطليق "الجذور" بتغليب حضارة المنع على طبيعة البدء، إذْ لا ملاذ للذات سوى الشعر بتوصيف الحالات الدفينة والعارضة، ما انكشف منها واستتر، ما تصيَّدَه وعي الكتابة آنَ البوْح بالمُخبّإ وما عَمُق، واستحالت الإبانة عنه بواسطة اللّغة، فظلّ غارقا في بُهمة المعنى.

وكأنّ "الضجيج"، النصّ الشعريّ الثاني من الديوان، توسّل بالفوضى الكاتبة باتّخاذها بديلا عن توصيف الحالات شبه المباشرة الّتي هي أقرب إلى رومنسيّة الاعتراف بفقدان فرح المشيمة وهجر أحضان الأمومة واصطدام الرغبة عند بلوغها أعلى ذُرى الخصوبة بـ"قيم العشيرة"، وقوانين امتلاك الفرد الرمزيّ جسداً وعقلاً، ووجداناً.

وإذا ديوان "لكِ صفةُ الينابيع، يكشفكِ العطش"، منذ نصوصه الأولى، مرآة غارقة في العتمة تسعى إلى الكشف عن بعض الظلال والأطياف في حياة الذات الشاعرة البدائيّة، وهو بمثابة نقطة التحوّل في وعي هذه الذّات لكينونتها، إذْ يُعلن هلاكاً حادثاً بفقدان ماضي الفرح الطفوليّ، وموتا مُؤجّلا وإصرارًا، في الأثناء، على البقاء بإكساب وعي الموت دلالةَ الفعل الشعريِّ المُنجِب.. لذلك تلوذ الكتابة الشعريّة بـ"النصّ" من "القصيدة" وتوغل في

7- وَرَد ذكر المدن التي كتبت فيها القصائد وتواريخها: "فاليتا ١٩٧٧"، و "أثينا ١٩٨٠" و "مالطا – مسيدة ١٩٧٦" و "لندن ١٩٧٩" و "طرابلس ١٩٧٦" و "إيطاليا – كاتانيا ١٩٧٧" و " لندن ١٩٧٩"...

مُغامرة التجريب داخل عالم النصّ لما في كتابة الاختلاف من إمكانات شتّى لمقاربة المنقضي الهارب وتأسيس زمنٍ آخر قادر على إكساب الفراغ معنى مّا.

كذا تتوسّل الكتابة الشعريّة بـ"الضجيج"، الوجه الآخر للصمت، أو لعلّه الصمت الجاثم على أُفق الكِتابة ينفجر هديرًا كالرغبة، ورغبة الكتابة في الآن ذاته:

"ارْتَحلْتُ لأبْسطَ جَسدي بِهذا العراءْ، وهذا الْفضاءُ،

غَبُوقٌ يَبذُرُ منكَ" (8)

هنا يُضحي الجسد الشريد المقموع المحاصَر مجالاً وسيعًا للحريّة كأنْ تنشأ الاستطاعة من رحم الاستحالة والحظر. فيندفع الجسد بإرادة الحريّة والوجود المختلف في رحلة الكشف عن المُخبّإ فيه واستكشاف بعض من أسرار الأنثى الماثلة فيه. وكلّما أوغلت الذات الشاعرة في عميق حالاته تعالى "ضجيج" الحواسّ وخيالات البدء الأوّل وأبعد الذكريات وتحوّلات الشهوة بمختلف الأشكال والوضعيّات والأفعال. وإذا الجسد، بهذا الرحيل إلى الداخل، نصّ مفتوح للقراءة وإمكان لمدى اقتدار الذات الشاعرة على تفكيكه واستقراء بعض من رموزه. فيتراءى العالم بمختلف أشيائه والجسد المنفتح على ذاته مجالاً مشتركاً هو أقرب إلى التبنيُن منه إلى البنية الساكنة، كطَور المرآة في تاريخ الذات الفرديّة، أو كحُلم هذا الطور يُستعاد بعض من أصدائه المتقادمة الوافدة على لحظة الكتابة من أقاصي الذاكرة باستماع الذات

8- السابق.، ص.، ١٩.

لذاتها[9] يُمرّ حتما عبر خارطة الجسد المزحومة بعلاماته الطيفيّة ليدّاخل بذلك الصوت والصدى دون فقدان التواصُل بين الضمير المُفرَد المتكلّم والضمير المُفْرد المُخاطَب المُؤنّث، كأنْ يتراءى الجسد سكنا ممْكنا لمُغالبة وحشة الوجود:

سَنَمْضِي سَوِيّاً لِبَرْدٍ تَكَلّسَ

لِنَبْنِيَ لِلدِّفْءِ عُشّاً.. بَيْنَ الْتِصَاقٍ حَمِيمٍ![10]،

ودعوةٌ صريحةٌ إلى التعالُق الحميم حدّ التوالُج الّذي يهدم كلّ الحدود الفارقة بين الأنا والآخر بتمثّل ذات واحدة مشتركة تعود بالاختلاف إلى الائتلاف، وبالذكورة والأنوثة معا إلى أصل واحد هو الكائن مفردًا ومثنّى ومتعدّدًا أيضا. ولئن تكثّف حضور الجسد في هذا المجال فإنّ الاسم الدالّ عليه لا يستقرّ بمفرد التسمية، بل يُضحي العدد هُنا دالاّ على الواحد: "لساني صدري ظلّي، فمي، يدي، قدمي، دمائي..." لينفرط هذا الواحد سريعا بمختلف الحواسّ والأعضاء وأشياء العالم الّذي هو سكن الجسد، شأن الجسد الّذي هو سكن العالم.

إنّ الإيغال في تفاصيل الجسد قد يُفضي إلى التلاشي الكامل ذلك الموت المجازيّ الّذي سرعان ما تفرّ منه الذات الشاعرة بعد إدراكها أنّ الجسد هو آخر معاقل الذات إنْ تملّكتها رغبة التذكّر حدّ النسيان واستعادة بعض من الأصل القديم، إذْ هو آخر جامعٍ للشتات

9- "كم كنتُ.. أرفُّ في نبض صدري (...)
تفاصيلُ جسد يُقاومُ (...)
وبدأتْ تفاصيلُ جسد غريبٌ (...)".، ص.، ١٩.
10- السابق.، ص.، ٢٠.

والدليل الوحيد المتبقّي على "تناظم الفوضى". ولأنّ الذات حضور فعليّ لا يكون إلاّ بالتواصُل مع الآخر الماثل في الداخلُ فقد استدعى الموقف انفتاح الجسد على الحالِ الشعريّة وتغيير وجهة الكتابة من استذكار أبعد الصور في طفولة الذات إلى توصيف حالات العشق الملازمة للحظة الكاتبة. وإذا هي الرغبة بَدْءًا تُخصب عشقا[11] لا يعني بالضرورة تعالقا في الزمان والمكان، بل هو التذكّر يتّخذ له شكلا آخر ووظيفة مختلفة. وما يتفكّك وينقسم في البدء يتجمّع بكثافة حضور "الأنا" المرتدّ على ذاته حدّ النرجسيّة أحيانا، والمنفتح على الآخر/ الأنثى أحيانا أخرى:

"أنَا الْغِرّ
تَعْرِفُنِي الْغَانِيَاتُ
وَتَعْرِفُ هَذِي السُّدُودُ
أنِّي خَالِقُهَا الْمُسْتَبَاحُ!
حُبٌ مُحَيِّرْ ....
أتُحِبّنِي ؟
أمْ تُهَدُّ حِكَايَتِي
أمْ تَنْحَنِي لِلْمَاءِ قَامَتُهُ ؟
أنْتِ سَوْسَنَةٌ عَلَى دَرْبِي .. وَنَذْرٌ،
هُوَ ذَا وُجُودِي وَانْشِقَاقِي شَامَتُهُ،

11- " أنتِ شوق ليس لي"، النصّ الثاني من الديوان.

وَهَذَا النَّهْر.. لِي فِيهِ تَيَّارٌ تَحَيَّرٌ،

وَهَذَا الْفَيْضُ زَادِي." (12)

وإذا الآخر/ الأنثى بوصلة الذات في صحراء الوجود والحُبّ هو الإمكان الوحيد للمعنى حينما تتغلّق آفاق اللحظة الكاتبة فيستحيل المعشوق بذلك مرآةً تستضيء بها الذات من كثيف العتمة. ويظلّ الجسد، بتعريف الأنا والآخر، المجال الوحيد القادر على الإبانة، إذْ كلّما تغلّق المشهد بالجسد الذاتيّ أمكن الاستضاءة بجسد الآخر:

"أنتِ وشمٌ في مساءاتِ الحقيقةِ.. والسرابُ، أنتِ شوقٌ ليس لي.. مثلُ قلبٍ لي فيه اختيارُ، منْ عَراءِ دَمي أو غُوائي! تناديني يداكِ.. بالحريقْ، فيرقدُ صباحي تحتَ حَجَرِ الأصابعِ رنَّةَ مطَرْ!" (13)

كما يتراءى القلب أداةً تصل بين الحضور والغياب، كأن يستدعي إليه بعضا من هذا الغائب بحنين اللحظة الكاتبة إلى زمنٍ تقضّى:

"أَنْتِ فِي عَقْلِي جَرَادٌ ..

وَفِي قَلْبِي .. بَنَفْسَجَةٌ ..

12- السابق.، ص.، ٢٥.

13- السابق.، ص.، ٢٦.

تَحُومُ!

أَسْنَدْتُ قَلْبِي فِي دَمِي

يَا امْرَأَةً تُغَامِرُ،

عَلَى حَدِّ السَّنَابِكِ وَالْحَرِيقْ،

كَمْ سَكَبْتِ فِي عَقْلِي التَّنَاسِي ..

فَانْسَلَّتْ عَلَى زَيْتِ الْمَرَافِيءِ.. ذِكْرَيَاتْ!" (14)

كذا الاستذكار، في هذا الموقع من الديوان، ترجيع لحال تزامنت وتلازمت مع دهشة الحُبّ الأوّل وتعمّقت بالنسيان الّذي حوّل الذاكرة من مجال الحسّ إلى مَدَار الرغبة المتعاظمة. إنّ "ذاكرة النسيان" هي السبيل الّذي انتهجته الذات الشاعرة لتكسر به، منذ بدء تاريخ الكتابة الشعريّة، عنق الزجاجة وبالنسيان يُضحي الشعر حفْرًا في ذاكرة اللّغة و إيغالا في مواطن العتمة، هناك حيث الذات تتعقّب آثار البدايات، وتسعى إلى أن تستعيد أبعد المشاهد في دفين الأزمنة. إلاّ أنّ النسيان واحد متعدّد، فهو مرادف الذاكرة الأولى وتوأم اللاّوعي، تقريبا حينما نَعُودُ بالذات الشاعرة إلى أقدم السُلالات وُصولاً إلى طفولة وعي العالم، هذا التاريخ المشترك لجميع الأفراد. فتعرض الأنوثة مرآة كاشفة، برُموز خاصّة، عن بعضٍ من طفولة الذات وطفولة وعي العالم معًا:

14- السابق.، ص.. ٢٨-٢٩.

" كَمْ سَكَبْتِ فِي عَقْلِي التَّنَاسِي (...)

"كَمْ نَسِيْتُ.. فَذَكِّرِينِي.. يا طفلةَ البَحرِ الجَميلةَ، يا انثى السراب اُنثُري.. على أعتابكِ جلدي وَضَوْءًا للتّراب، انثُريني ضَوءاً مِن تُرابٍ تَهمِسُ الغاباتُ فى أُذُنِي بلَيْمونِ الكلامِ، وَأنَا الّذي اخْتَزَنَ الزمانَ في الثَّوبِ القَشيبِ.. في ثَنيَّاتِ التّعبْ!" (15).

إنّ لغة الشعر، هُنا، مقاربة للنسيان بعيدًا عن فخاخ لغة الاستعمال وعادات التسمية واستواء المعنى بما يُقارب "الرسم الخاصّ " الّذي تتّخذ به لغة الشعر وَجْهًا أيقونيًا، و الحالة الشعريّة حضورًا إشاريًا، و البحث عن معنى مّا إمكانا للرّمز. وكأنّنا عند استقراء مختلف علامات التذكر المحكوم بالنسيان و"العطش" المزحومة دلالاته برغبة الرواء نتمثّل تكرارا لفعل البحث عن مفقود مّا لا تُحَدَ تسميته؛ لذلك يتشكّل طفولة بدائيّة أو حبّا للآخر/ الأنثى، أوعشقا جارفا للعالم وإصراراً على التشبّث بالوجود. فتداخل علامات الوجود الفرديّ والمكان وهي الأنثى في منظومة لسانيّة واحدة تصف الفرار من وضع إلى آخر، ومن حال إلى أخرى.. دون الاستقرار في وضعيّة محدّدة:

"هَذَا الهُرُوبُ إلَيك .. فَاكْتَحِلِي.

عَلَى حَنِينِ أصَابِعِي.. اُنْدَمَلَ النَّخِيلُ..

15- السابق، ص ص، ٢٩-٣٠.

وَعَيْنِي تَحْتَضِنُ الغُرُوبَ،

تيهٌ يُخَضِّبُ فِي الدُّرُوبْ.

هِيَ وَطَنٌ.. وَجُرْحِي فِي اتِّسَاعِ الرِّيح!" (16)

وبهذا الفرار الدائم تنشد الذات الشاعرة الرواء دون الاقتدار على تحقيقه، لاهتزاز الرُؤيا في غمرة الأحوال والأفعال المحكومة بالضياع الدائم رغم انتهاج السبيل تلو السبيل، تردُّدا بين طفولـــة الذات وطفولة العالم، وبين الأنا و الأنت/ الأنثى الماثل طيفه بكثافة في وعي الأنا. فيظلّ الطيف ماثلا في تخـــوم المـــشهد الـــشعريّ الموصوف كالسراب يشي بـــ"صفة الينابيع" لـــ"يكشفه العطـــش"، وكالمعنى كلّما قارب اللفظ بلوغه تحوّل استحالةً كاملةً للمعنى[17]، وإذا الكتابة الشعريّة الّتي انتهج علاء عبد الهادي سبيلها تـــسترق السمع، بالضرورة، إلى الصمت عند الاتّجاه إلى العتمة حيث بُهمة الأشياء ماثلة في ما وراء – اللّغة[18] عند إثارة سؤال التخفّي:

"هَلْ يُمكِنُ أَنْ:

أَخْبُوَ.. فِي هَذَا الْفَادِحِ،

بَيْنَ الْجُرحِ الْمِضْيَافِ ..

وَمَلْمَسِ فَخْذَيْهَا الْحَانِيَيْنِ!" (19)،

16– السابق.، ص ٣٣.

17– انظر نصّ " عطش" من الديوان.

18– انظر نصّ " حتّى تنام الحروف" من الديوان.

19– السابق.، ص.، ٣٩.

وتكرار السؤال الّذي يمثل للقراءة إيقاعا خاصّا يدلّل به على الضياع الّذي هو اختيار الذات الشاعرة قبل أن يكون واقعا حتميّا تخضع لمُختلف قوانينه و أحكامه، ويتشكّل باستمرار في مجــرى النصّ الشّعريّ إمكانا للتخفّي أو التذكّر أو الرؤية/ الرؤيا أو تحرير الشهوة من عقالها أو إطلاق الحُلم أو الاعتراف أو المعرفة...

ولأنّ السؤال هنا لا يُفضي إلى إجابة مُحدّدَة، وذلك لاستحالة معرفة الوثوق يظلّ الجسد، في الأساس والمرجع، شاطئ النجــاة يستجير به المغامر من أخطار العاصفة، وأهــوال البحــار، دون التغاضي عن الوجه الآخر للّغة بإمكان التدليل باللّغة وعلى اللّغــة والكائن مَعًا. وكما تصطدم اللّغة باستحالة الإفــصاح عــن دفــين الحالات وعتيق المشاهد تكتسح عالَم النصّ الشعريّ رغبة الكتابة عن اللاّ– مُسَمّى خارج حدود المنطق الموروث المتداوَل. فتغمض الكتابة الشعريّة بِبُهمة الحال وتداعيات الحرف، والصُور الطيفيّــة الّتي تُجاور بين علامات الجسد المتشهّي الحالم وبعض من أشياء العالم، كالرياح والبحر والرمل والصخر و النور..، دون تغييــب للضمير المُفرد المُخاطَب المؤنث، مثلما يتكرّر حضور "العطــش" مقابل تلك الرغبة الجامحة في الرواء:

"فَرِّقتُ فِي قَلْبِي.. عَلَى غَيْرِي.. بَلَى
تَرْمِي رُعُونَةَ شَهْوَتِي.. حُجُبًا عَلَيَّ !
كَمْ كُنْتِ عَطْشَى، وَبَيْنَ عَيْنَيْكِ النِّدَاءُ،
تَأْتِينَ مِنْ أَقْصَى السَّرَابِ..
مَحْضَ حَلٍّ.. لِلعَطَشِ." [20]

20– انظر نصّ "النبوءة الكاملة"، السابق.، ص.، ٥٢.

وتستمرّ الذات الشاعرة في كتابة التداعيات سعيا إلى مُقاربة "السراب" الّذي كُلّما تنامى حلمه في النصّ الشعريّ تعاظم الشعور بفقدانه وتزايد الإحساس بالشهوة التي مفادها التشبّث بالوجود حينا والانفتاح على الآخر حينا آخر:

"ارْسميني إنْ أرَدْتِ العشْقَ يَوْماً.. في غيَابي.

وَاتْرُكِي ظلّي المُبَاغتْ!

وَجْهُكِ المرْآةُ عرّى وَجْهَهُ،

وَدَّعي ضَوْءاً.. تَعَرَّتْ وَجْنَتَاهُ..

في عُيُونِ العشْقِ يَنْمُو،

يَكْشِفُ القُبْحَ الّذي في الكَوْنِ هَام." [21].

فتنشأ بذلك رؤية خاصّة لا تُقرّ موقعا مُحَدّدًا للنظر أو اتّجاها بعينه لتعدّدها بالانعكاس المتبادَل، والتماهي بين الرائـــي والمرئـــيّ وانقسام الرائي شأن انقسام المرئيّ نتيجة الإيغال في رؤية الإبطان:

"لا.. لَسْتَ نَفْسِي.. كي أُعَاتِبَكِ

نَفْسِي أُعَلِّقُهَا

عَلَى ظلّي.. وَأَغدُو.. نَحْوَ مَنْفَى..

مَنْفَى.. رَحِيبٍ لا يُزَاحَمُ." [22]

21– السابق.، ص.، ٥٨.

22– السابق.، ص.، ٦٠.

وإذا رغبة الإفصاح عن المبهم الغارق في عتمة الحال يحفز الذات الشاعرة على تنويع الأساليب بكتابة تجريبيّة آلت على نفسها الخروج عن سُنن القصيدة، وانتهاج سبيل الاختلاف في النصّ الشعريّ. اقتضى تكرار الضمير المفرَد المتكلّم – بكثافة لافتة للنظر في جُلّ نصوص الديوان– اعتماد الاستعارة السرديّة[23] تُماهي بها ذات الشاعر، "صيّاد الليل" في سالف الأزمنة، بالجمع بين سرد الغائب وسرد الحاضر على لسان الضمير المُفرد المتكلّم الّذي هو قناع الذات الشاعرة:

" أنا الص ّيّاد.. أفتحُ بهجةً للرملِ، فِي هَدْأة رِياحٍ!

كَمْ كسّر على أبوابِ لَيْلِي قفلاً للصَّباح(...)

مازلتُ أعصُرُ.. مِنْ دماءِ الكونِ خَمْرًا.."[24]

فيتّسع أفق النصّ الشعريّ بالتناصّ الّذي يستقدم إليه موروث الحكاية الإنسانيّة لتتراءى في الأثناء ملامح من مغامرات أوليس والسندباد البحريّ ورحلات علاء عبد الهادي وتنقّله عبر المُدُن والبلدان متمازجةً متداخلةً باطّراد المَحْكِيّ والمراوحة الأسلوبيّة بين كتابة الاسترسال والتركيب السطريّ والمُوالفة بين علامات الجسد وأشياء العالم وعناصر الطبيعة بإنشاء خاصّ يستوحي من الملحمة تدفّق الأحداث وسرعة توالدها، ومن الحال ما يقضي دفع إرادة الكائن من الفعل إلى نقيضه ومن الرغبة إلى مختلف

23– انظر النصّ " مكابدة مديدة"، من الديوان.

24– السابق،، ص،، ٦٤.

مُعَوِّقاتها، فيهتزّ منطق الجملة النحويّة بانقطاع الدلالة وانحباسها الظاهر عند المُجاوَرة بين دوالّ من سياقات متباعدة في منظوم عادات التداوُل، وسيادة العفويّة الكاتبة.. والتشبّث بالداخل حِسًا وتخييلاً و حَدْسًا وتشهّيا:

"أجري في دَمي وَحدي يُسَطِّرُني الفراغُ".. (25)

"شَهْوتي.. امرأةٌ وفَم، يَفْتَحُ الأعتابَ.." (26)

فيكتمل مشهد "الينابيع" مقابل "العطش" باللّذّة[27] الّتي هي وليدة الشهوة وأفقها الّذي به تتحدّد وتُستعاد. كذا يزدحم النصّ بالإيماءات الدالّة عليها، كالماء والنار والرمح والفخذ والعشب والعناكب والخيط والفم والدم والشبق والقبلة والضفتين والانتفاض والتفسّخ ورائحة الأفق والظلال والزحمة والبوح والعقارب والفيض والشعرة والقذف والجراد والليل والدثار والتمسيد والباب والمُغانجة والمضارب الاكتناز والسيل والجرح والفراشات والبَلَل..[28]

إنّ ديوان " لكِ صفةُ الينابيع يكشفكِ العطش" شبيه بالشهادة على تجربة مخصوصة في حياة الذات الشاعرة، هي تجربة الرغبة تنزع إلى الإفصاح عن بعض من مخابئها الدفينة وتشي بالآخر الّذي يمثّل قوى الحظر. لذلك تصطدم الكتابة بحيرة الأساليب وتفضح سلطة الآخر الماثل فيها لتنفضح في الأثناء برغبة الاسترجاع عند النظر في مرايا دفين الحالات والأحلام و الكوابيس

25- السابق.، ص.، ٧٤.
26- السابق.، ص.، ٧٦.
27- انظر نصّ "في كلّ يوم تخلقين لذّة"، من الديوان.
28- تمثّل هذه العلامات بكثافة في نصّ "في كلّ يوم تخلقين لذّة".

والأوهام والوساوس والشهوات، فتتقسم حال الكتابة لتتوحّد في الخفاء بمجموع "ثوابت" هي أقرب إلى التحوّل منه إلى السكون:

أ- تتغاير لحظات النصوص باختلاف المواقع والحالات. إلاّ أنّ الرغبة تمثل بكثافة في الأثناء، وهي رغبة تصطبغ بتقلّبات اللحظة الكاتبة ومختلف سياقاتها.

ب- تنزع لغة النصّ الشعريّ إلى إرباك منظومة اللّغة المتداولة بمُقاربة سرياليّة لا تخلو من رومنسيّة، كأوصاف الشهوة لا تتحدّد بأشكال قارّة، إذْ سرعان ما تتركّب لتنفسخ وكتداعيات الملفوظ تُقارب بين الحين والآخر "الأنا" المسكون بالرغبة وأوجاع استحالتها في الآن ذاته.

ج- لا يُذعن النصّ الشعريّ لتناظُم البنية وتمركُز الأنا خشية الرجوع بـ"مشروع الكتابة " إلى النموذج الجاهز، وبمغامرة البحث عن أساليب جديدة في الكتابة إلى استواء اللفظ والمعنى في بناء القصيدة بمختلف أشكالها القديمة والحادثة.

كذا يتحدّد أفق الكتابة في حياة علاء عبد الهادي الشعريّة بدءًا بحيْرة الأساليب والتباس المعنى وفيض الرغبة الجامحة في استقراء عَالَم الذات الباطنيّ، كأنْ يستقدم عَالَمُ الذات العالمَ، ويستدعي ما وراء اللّغة اللّغةَ، وراهنُ الحال تُراثَ القصيدة سعيا إلى إنشاء نصّ شعريّ مختلف. فكيف يتواصل المشروع الإبداعيّ التجريبيّ في كتابة النصّ الشعريّ المختلف ضمن دواوين الشاعر القادمة؟



الفصل الثاني

"حليب الرّماد"

أو وردة البدايات

تستعيد الكتابة بالتداعي اللّغويّ بعضا من معنى البدايات كأن ينزاح الشّعر عن القصيدة إلى النصّ باعتباره حادثا لسالف صدى لتاريخ ضارب في القدم، هو تاريخ الاسم الدّال على كينونة محدّدة يتردّد وهجها الأوّل المستعاد في تلافيف اللّغة.

كذا تحتفل الكتابة بالحرف الذّي يفكّك محاور المعنى دون الاستغناء عن ظاهر المنطق الّذي به تستقيم الجملة على أساس ازدواج وظيفيّ إذ تتناظم إسنادا نحويّا وتتشظّى دلالة بعلاقات تجاور غير منتظرة داخل بنية الجملة الشّعريّة المفردة وبين مختلف الجمل. وإذا تركيب المشهد الكتابيّ إخفاء وتخفّ،كالإيهام بالانكشاف عند استخدام سيمياء اللّون والشّكل في الرّسم الباحث باستمرار عن أيقونة جديدة ليغرق في جماليّة المعنى المُضْمَر الذّي هو مشروع وجود بما يؤالف بين الذات الرّاسمة والذات المتقبّلة

وما ثقافة "النصّ الشّعريّ" إلاّ توسيع لأفق العبارة باستقدام شتّى التّأثيرات الفنيّة، نسبة إلى متعدّد الفنون.

كذا يطالعنا ديوان"حليب الرماد"[1] علامة طور في تاريخ تجربة الكتابة هو الحفر في المعنى بمحاولة الرجوع إلى "الشّعريّ"[2]، ذلك المعلوم المجهول ،"وردة البدايات"، على حدّ عبارة الشّاعر.[3] وكأنّنا في بدء الديوان نشهد لحظة ولادة من نوع خاصّ، ذلك الموجود الذي أدرك فجأة الوجه الآخر المختفي للّغة بما يقارب ويداخل بين المسمّي والمسمّى، وبين علامات الذّاكرة وأسماء الأشياء، وبين الطّبيعة والحلم الماثل برموزه الخاصّة في الذّات الشّاعرة.

وكأنّنا بضرب من (métamorphose) التحوّل المفاجئ نشهد في اللّحظة ذاتها التشبّث بمنطق التناظم النّحويّ للجملة مع الحرص على تفكيك العلامة الشّعريّة بإنشاء رابطة جديدة غير متداولة بين الإشارة والأيقونة والرّمز[4]، كأن تتغيّر وظيفة الإشارة بإعادة صياغة الشّكل الأيقونيّ وتوسيع مجال الرّمز بهدم منظومة التواصل المتداولة عن المغامرة في تحسيس المجرّد وتجريد المحسوس، وفتح البنية السطريّة على كتابة الاسترسال وقطع

1- علاء عبد الهادي.،"حليب الرماد"،مصر: مركز إعلام الوطن العربيّ، ط١، ١٩٩٤.

2- ترجمة لـDichten، مصطلح هيدغريّ،بالألمانيّة.

3- "حليب الرّماد".، ص.، ١٢.

4- الإشارة (indice) هي العنصر المحسوس الدالّ، إذ تمثّل وجه المطابقةDénotation في اشتغال العلامة، أمّا الأيقونة (icône) فهي التجسيد الشّكليّ للعلامة، كتركيب الصّوت في اللّغة وأمّا الرّمز(Symbole) فهو الصّورة المتخيّلة الناشئة عن شيء مرئيّ، أي الإيحاء (connotation). انظر مقال جوليا كريستيفاJulia Kristéva في الموسوعة الكونيّة الفرنسيّة ضمن مادّة "علامة" (Signe).

الاسترسال بالبنية السّطريّة والمداخلة بين الصّورة الكتابيّة واللّون الشفويّ عند المزج بين تاريخين للخبرة في ذات كاتبة مفردة تستخدم بالقصد عفويّة التكلّم دون الالتزام بمسبق المعنى والصّورة والإيقاع لتنبجس من داخل النصّ أصداء القصيدة بمحصّل تراثاتها ومتراكم خبراتها عبر الأزمنة والمجتمعات حينما تتردّد الأسماء تدليلا على أشياء سالفة تمثل في أعماق الذّاكرة وتطفو على السّطح آن الكتابة وأخرى حادثة بتعالق لونين هما سواد المبهم الغامض المحتجب، وبياض المنكشف الظاهر المبهر حدّ العشا "تحتجبني جدائلك المرخاة على عصفي".[5] فتتجاذب الكتابة رغبة التصعيد(Sublimation) بفعل التلفّظ الحينيّ وإرادة الإنشاء المختلف بحثا عن وسائل تعبيريّة جديدة لتتداخل في الاثناء أسماء أشياء متصوّرة قديمة نقلتها ذاكرة الكتابة من تراثات القصيدة العربيّة وأخرى مرئيّة انزاحت عن الحسّ إلى العتمة سعيا إلى مقاربة المبهم في الذات وتمثّل العالم: "بحر، سنبلة، رمل، سهم، ريح رمح، مياه، جزر، صخور، شموس، نار..."

فتمارس الذّات فعل الكتابة، منذالبدء، بتمتمات معنى شريد هارب، كالهذيان يشي ببعض من صور المعابد القديمة. وإذا الإضمار والإظهار يتعالقان في مشهد واحد بهاجس من يقارب المعنى ليفرّ منه إلى نقيضه الذي هو إمكان آخر للمعنى فيقوّض بذلك بنية المعنى الموروث دون التجاسر على تشكيل صورة منطقيّة لما يمكن تسميته معنى بديلا، كما تتجمّع الذّات بالتلفّظ لتتلاشى به ومن خلاله:

5- عنوان القصيدة الأولى من الديوان.

"تَمْلَؤنِي الرِّيحُ

تَحْجُبُنِي جَدَائِلُكِ المُرْخَاةُ عَلَى عَصْفِي

أَتَنَاثَر.." (6)

وكما يشترط الإضمار الإظهار الجزئيّ ويستلزم الإظهار الإضمار شبه الكامل تقريبا تتناوب على فعل التلفظ حركتان هما جذب ونبذ. فهو الجذب الذي يقضي إنطاق العالم باللّغة وشحن اللّغة بأشياء العالم وظلاله وصوره الممكنة والمتخيّلة، وهو النّبذ، إذ كلّما همّ التلفظ بالاستقرار في مدار معنى مّا اندفع بأقصى الجهد بترجيع خاصّ، في الاتّجاه المعاكس لـ"نواة" الذات، لينفرد تجميعا ويتشظّى إفرادا، كواقع وجود الذّات، تلك المتعدّدة في واحد المفردة بالجمع. فنشهد بذلك تركيبا دلاليّا يمارس بالقصد فعل التردّد بين الكشف والتعمية، وبين الالتفاف العنيف حول الذّات حينا والتفرّق بتفكيك المتناظم حينا آخر ليحدّ الإظهار بالجذب والإضمار بالنبذ.

وما التناصّ المعلن بتضمين نصّ زالوكوستا إلاّ حرص على إثبات منطق ناشئ لكتابة المعنى المختلف الذي مفاده "تواصل الانقطاع":

" كُلّ شيءٍ يَحِنّ إليكِ

وَأنت في نَوْمِكِ.. تَغُطّينَ!

وَالمَصَابيحُ مُطْفَأَة.. والبَابُ مُقْفَل

أمّا أنا فواقفٌ.. أمامَ بابِكِ ذَاتِه

أنشدُ رِثَاءَكِ" (7)

6-"حليب الرماد".، ص.، ١٠.

7- السابق.، ص.، ١٣.

إلاّ أنّ منطق تناظم الجملة النحويّة العربيّة سرعان ما يتقوّض من الداخل دون أن تفقد الكتابة صفة التردّد المذكور،إذ الأنا ضمير ماثل في الملفوظ الشّعريّ بمجموع أفعال دالّة على أقوال وحالات لحظة يخاطب المفرد المتكلّم مفردا مؤنّثا سعيا إلى نقيض التماهي،كأن يبحث المتكلّم له عن طلاق تتحرّر به الذات من شبهة التماثل وفخ الاستمرار في وضعيّة التوحّد، وكأنّ تعدّد الضمائر تقليب للضمير الواحد، والتردّد عند التنقّل بين الإشارة والتعتيم إيهام بالعلامة الّتي تقارب وجها أيقونيّا مّا قصد إنشاء رمز جديد وسرعان ما تحيد عنه مخافة الرجوع بالمعنى الشّعريّ إلى سالف مسبق المعنى. وهنا يتآلف ظاهر منطق اللّغة بمعتاد التركيب النحويّ ليتقوّض في الأثناء أيّ منطق للمعنى المتداول حينما تتجاور ألفاظ بجداول سياقيّة غير منتظرة ينشئها مخيال سرديّ يستفيد من كتابة الهذيان أيّما استفادة لتتشكّل بفعل القراءة صورة السجين المسكون بشروخ ذات جماعيّة وأخرى فرديّة تسفر عن أوجاعها دوال إن أعيد توزيعها بفعل القراءة تكشف أداؤها لعذاب ممضّ كـ"السّواد والملوّث والقيود والحروف والفراغ والمعفّر واللطخ والقلق والسلبية والسراب والمتاهة والشهوة والمكثّفة وأنيابهم وبرعم الحلم وسقطة وسجنوني وهباء والمخالب والحصار وأذن المدينة ودغل المدينة.."[8]

فيتراءى للقارئ عند الاستضاءة بهذا التفكيك الّذي يراد به إعادة التوزيع والتنظيم أنّ الكتابة لحظة تتحبس من أعماق الرغبة في الفرار من جحيم الواقع بمتراكم أزمنته السالفة وراهن انحباسه بالسعي إلى التحرّر من كوابيس الماضي وعذابات الحاضر، وهي أيضا مزيد التورّط والإيغال في وضعيّة القهر بما تصعّده الذات

8- السابق.، نصّ "أنتفض بالنخل".

الكاتبة لحظة الإنشاء من هواجس وآلام. فتتفارق الحالة الرومنسيّة والتمثّل السرياليّ قصد الإضمار عند قراءة بدايات "حليب الرماد". وما حضور الأنا إلاّ تأكيد لكثافة هذه الحال الرافضة لانكشافها الكامل،لذلك تتعمّد الكتابة انتهاج سبيل الخداع بتورية البعض ممّا يتّضح قسرا.

ولأنّ الكتابة مدفوعة برغبة الإبانة قصد التأريخ للذّات وبالذّات دون التورّط في إنشاء الاعتراف (confession) لخوف ممّا تخترق صورة البدء الطفوليّ عديد الإشارات الدّالة على انكسار داخليّ حادّ:

"صَبِيٌّ فِي لحاءِ النّخْلِ قَلبي
وَصَبِيَّةٌ هِيَ اخْتِناقَاتُ المَدِينَةِ
وَفَوضَى الارْتِسامات
غُربَةٌ عَلى سَعفِ شَوارِعِنا الكَظِيمةِ .
أسْكَنَتْنَا نَشِيجَنَا" (9)

فيزدحم "حليب الرماد" بدوالّ الفاجعة تنبجس من أعماق نفس معذّبة لتنعكس في المكان وبالمكان. وكما تتعدّد الأفعال المسندة إلى الضمير المفرد المتكلّم بكثافة لافتة للنظر يزخر المشهد الشّعريّ بالأشياء ورموزها مؤالفة بين الطبيعة والمكان- المدينة وأبعد المسافات في رؤيا الكتابة بإبطان مقصود يستقرئ الوجود عبر ذاكرة الطفل الكهل ومن خلال متراكم الصور والحالات.

9- السابق.، ص.، ٢١.

ولئن اختلفت الدوالّ في صياغة مشهد البدء في حياة الذات الشّاعرة وتاريخ الكتابة فإنّ الدلالة شبه واحدة، إذ هي التذكّر الّذي لايريد له الشاعر أن يستقرّ في منظومة تواصل علاميّ واحـــدة، لأنّ النصّ في ذاته سعي إلى "كتابة الكتابة" واستفادة عميقـــة مـــن تراث الذات الكاتبة ورومنسيّة البدايات ونزوع إلى فسخ الحـــالات وإعادة الإنشاء بسرياليّة خافتة حينا، كثيفة أحيانا، كـــأن تقـــارب مكشوف الحال وسرعان ما تتعمّد الإخفاء أو تتعقّب المبهم منـــه، وعندما تقارب الوصول إليه ترتدّ عنه إلى تداعيات اللحظة.

وإذا الأفعال في زحمة التعتيم أو العتمة مغالبة لمعنـــى مّـــا تخشى الذات الكاتبة أن يستقرّ على شاكلة محدّدة لينفضح ويـــشي بعديد أسرار الكائن. وكأنّ الأفعال (أترك، أمدّ، أكابد كـــسّرت...) حركة نبذ تندفع به الذات عند فعل الكتابة ضدّ حركة الجذب الماثلة في الوصف والإخبار كعلامات الخبز واللّحم والدم والعرق والماء والفاكهة تتعالق بإمكان الحلم للتدليل على الرّغبة ونقائضها، وعلى إرادة الحياة الماثلة بجذوتها تحت أنقاض خراب الوضعيّة[10] وكأنّ الذات الشّاعرة، وهي تصف وتوصف في الآن ذاته، تخشى علـــى الكتابة من البقاء حبيسة الوصفيّة المجحفة، لذلك تفتح لهـــا آفاقـــا مختلفة بدءا وتزامنا بين كونيّة العالم واحتفاليّة اللّغـــة وتـــشكيليّة فضاء الصفحة.

فيتجاذب الكتابة الصوت وتناظم الحروف في جمل تقـــارب معنى التداول وسرعان ما تفرّ منه إلى ممكن المعنى. وكأنّنا بهذا التركيب الحادث نشهد جمعا بين شاعريّة النصّ الدادائيّ وشاعريّة

10– تلتقي هذه الألفاظ في التدليل على الخلق:الحياة:تيقّظ الحواسّ:توهّج الرّغبة.
انظر"معجم الأحلام" لـــهيلان رونار:
Hélène Renard.Dictionnaire des rêves .France Edition Albin Michel.1998

النصّ السرياليّ بغية الرجوع إلى ما قبل العلامة بما يشبه التمتمة، وعند تمثّل جديد مختلف لفضاء الصّفحة بتوزيع الحروف والسطور على شاكلة غير معتادة.

هو الاحتفال،إذن، باللّغة وإعادة إعمار الفضاء خارج منظوم القصيدة التراثيّة بثقافة الرؤية لا السماع، أو بسماع خاصّ للرؤية محلّ تبسيط الفضاء وحسيّة تقبّل السماع وشاعريّة الإبانة الّتي هي شرط البلاغة التقليديّة بدءا ومرجعا.

هنا يضحي الالتواء أساس البحث عن كتابة شعريّة مختلفة بعيدا عن مسطور السبل بتفضيل المتاهة على الطريق، والسمة الطّيفيّة على الإدراك الحسيّ:

"ارتَبَكَ المَكَانُ
فَأَطْلِقْ عُيونَكَ في الدُّروبِ،
وَهَذَا التّيهُ
تَوهيمٌ/ سَرَابٌ" (11)

إنّ "حليب الرماد" مشروع بدئيّ لكتابة الاختلاف الشعريّ بنزوع جارف إلى التجريب الّذي يعود بالجملة إلى الكلمة وبالكلمة إلى الحرف وبالحرف إلى الصدى (الطيف)، كما ينتهج كثافة الحضور بوعي اللحظة الكاتبة، فيخترق عميق النفس برمزيّة "الورد والنار والماء والطريق والتنزّي والجرح..."

لذلك كلّه تستبدّ رغبة التعمية بديوان "حليب الرماد" نتيجة

١١- السابق.، ص.. ٣٧.

نزوع الكتابة إلى الجمع بين المتغايرات من الـدوالّ بمـا يـشبه "الكيمياء" الخاصّة الّتي مادّتها اللّغة وقوانينها الاحتكام إلى رغبـة التجوال في أقاصي ذاكرة النسيان-ومقاربة الموت،إذ فـي تخـوم اللّغة القصيّة بعض من دلالة الوجود:

"يُميتُني الحَقُّ عَنْهُ وَيُحْيِينِي بِهِ
كمْ هَذَا الصَّوت نَفَّاذ
يَبتلعُ فِي تجْعيدةِ قلبي المَوتَ
تَنكَفِئُ الجُمعةُ فوقَ مَناخِسِ ظُلمَةٍ،
وتَباشِيرِ نَهارْ
يَنفَضُّ العامْ
لا تُوجَدُ حكِمَةُ، بَعدَ الآنَ
حَتّى يكُونَ..
الْماضِي/ أُفُقاً فِي التَّاريخ.." [12]

فتتقاطع العلامة اللسانيّة والدلالة الشعريّة بغية التدليل علـى معنى لا يستقرّ في حدود، بل هو السعي إلى كـسر عنـق الدلالـة المعتادة وإرباك منظومة الخطاب المتداول بتقْضية جديدة تواصـل اعتماد التركيب السطريّ وتغامر في تفكيك منطق الجملة النحـويّ وتوازي بين وجهين للكتابة، كالمتن والحاشـية وتتـضمّن معـاني

12– السابق.، ص.، ٤٣.

البحث عن آفاق جديدة للمعنى، كالّذي يتردّد في بعـض الأبيـات الشعريّة لأبي تمّام والمتنبّي وابن عربيّ وإليوت وإيليا أبو ماضـي وتوظيف ما يشبه الحوار المسرحيّ بتفكيك الضمير الواحد (الأنـا) إلى متعدّد ضمائر واستخدام التنقيط والإشارات السـهميّة وتـشكيل الإرداف بانتهاج مختلف الآفاق كنظام الدائرة ينبثق من نقطة واحدة تدليلا على الحضور في "الآن" و"الهنا"، وكـ"الخـضرة تـصطاد الشمس، والشمس تراوغ سيزيف وسيزيف تراوغه الصخرة.."[13]

وإذا "حليب الرماد" محاولة لكتابة الموت: "أريـد أن أجيـد موتي..."[14]، بانتهاج سبل اللغة بحثا في الما- وراء عـن آثـار ذاكرة قديمة، وبقايا حلم يكون به إنشاء نصّ شعريّ مختلف يؤسّس لكتابة مستقبليّة لا تقطع مع تراث القصيدة العربيّة وثقافة المعنـى بمتعدّد التجارب الإنسانيّة، كما ترفض محاكـاة أيّ منهمـا، بـل تحرص على إعادة طرح السؤال الأجناسـيّ بمنظـور مختلـف "للشعريّ" وإنشاء النصّ المختلف. فتنطلق تجربـة الكتابـة مـن مشروع تجريبيّ يمكن إجماله في النقاط التالية:

أ- ارتباك المنظومة الأجناسيّة العربيّة في كتابة الـشعر بإسـقاط الحدود الفاصلة بين الشّعر والنثر، وذلك بتوجّه آخر مختلـف يحيل كلّ منهما على"الشّعريّ"، مصدر توهّج الحالة الإبداعيّـة بالإنشاء اللّغويّ.

ب- الحرص على إعادة اللّغة إلى بدئيّتها الأولى بمحاولة استقراء الما- قبل الماثل فيها، عند تفكيك منطق التداول المعتاد في لغة

13- السابق.، ص.، ٨١.

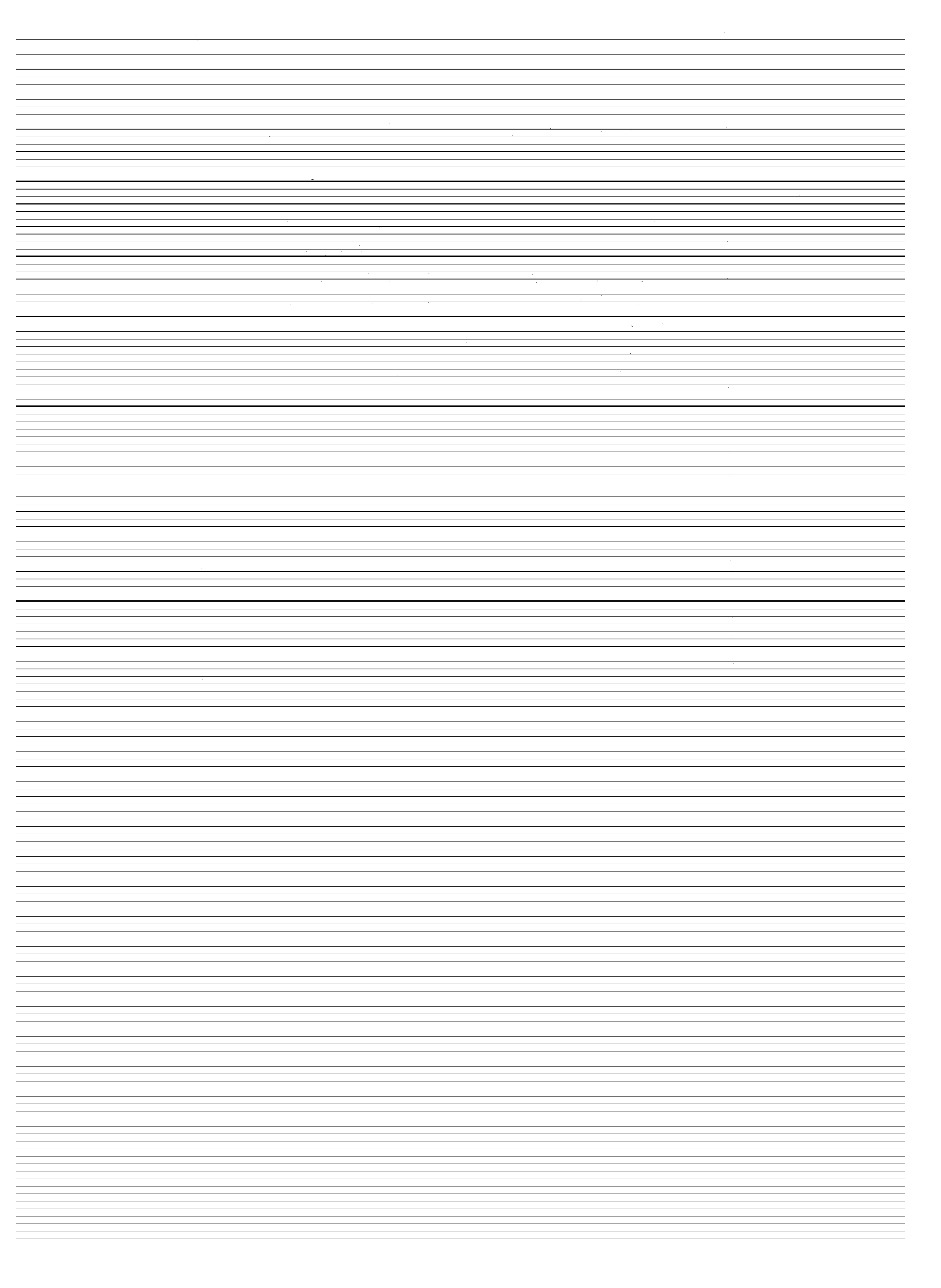
14- السابق.، ص.، ٨٧.

الاستعمال وتاريخ القصيدة العربيّة.

ج- التوجّه بالمعنى الشّعريّ من الخارج إلى الدّاخل، من الحال إلى دفين الحالات، من الزمن إلى اللحظة، ومن اللحظة إلى عميق ذاكرة النسيان.

د- إعادة صياغة الفضاء بوعي كتابيّ مختلف يستفيد من مختلف المواقع والاتّجاهات، وبهدم بنية التكرار بمتعدّد الأشكال ومتغاير الوضعيّات.

هـ- توسيع مجال لحظة الكتابة ووعي تمثّل الحال الراهنة بزمن شعريّ هو "مستقبل الماضي"، كأن تستضيء الكتابة الشعريّة في زحمة التعتيم بعلامات ضوئيّة، تفد على راهن النصّ الشعريّ من سالف الأزمنة وتراث المعنى، وتراهن على كتابة مستقبليّة تنغرس في لحظة الإنشاء، بتوسيع مداها عند الاسترجاع والاستباق معا.



الفصل الثالث

"من حديث الدائرة"

أفق آخر للكتابة الشعريّة

أو مسرحة الشّعر

تنفتح علاميّة الشعر على المسرح في "من حديث الـدائرة" كأن يستقدم الفضاء الركحيّ إليه مطلق الشعر بضرب خاصّ مـن التآلف والتجسيد. وبذلك نشهد وجها آخر للتجريب في مسارّ الكتابة الشعريّة تجوّزا في هذا المجال، وهي الكتابة الأدبيّـة والفنيّـة إذا أعدنا النظر في المسألة الأجناسيّة مرّة أخرى بشروط قراءة هـذا النصّ–الدّيوان تحديدا.

هنا يتقاطع الحال والحدث بكتابة مشهديّة تتّجه إلى شاعريّة القول والحركة حسّا وإيماء بمغايرة تواتر الأصوات في منظومـة السياقات الشعريّة السالفة، تلك الّتي تختلـف لتتماثـل بالتجريـد والإبطان وإنطاق الصمت بممكن دلالة العبارة واستخدام بيـاض الصفحة بأشكال عديدة من التفضية، إعلاء أو إسفالا، تفكيكـا أو تجميعا بالتدوير والاسترسال تنقيطا أو تمطيطا.. فيحتفي علاء عبد

الهادي بالتفاصيل عند توصيف أبعاد "الخشبة المسرحيّة" وهو بذلك يقارب بين تفضية الشعر وبين تفضية المسرح كـ"المستوى الأعلى ينفصل (...) إلى قسمين بستارين سوداوين بينهما حوالي المترين والنصف"[1] حيث "العرّافة" و"العرّاف" تفصل بينهما "ستارة سوداء شفّافة" و "الرجل الدغل" و"المرأة الصّحراء".. فيتآلف الحوار الذاتيّ (monologue) والحوار (dialogue) بضرب من الافتراض الذي يقضي تحويل الشعر إلى مسرح والمسرح إلى شعر بمرجعيّة إيحاء اللّفظ (connotation) ذلك "الشعريّ" الأوسع مدى من القصيدة يقضي تبطيء الحركة بما يشبه حركة الحلم وتحسيس المجرّد قريبا من وظيفة الرقص التعبيريّ الذي يرسم بالجسد مشاهد مختلفة، كـ"الرّجل الدغل" يعطي حديثه انطباعا بتحوّله التدريجيّ كلّما تقدّم في حواره مع (المرأة الصحراء) (...) ويظلّ بلحية ولكنّها منمقة مقصوصة بشكل جيّد(...)، وهو بديل الرجل الدغل الأوّل الذي يتحوّل إلى الصوت الأوّل في الجوقة"[2] و"كالمرأة الصحراء" يحمل إيقاع حديثها انطباعا جنسيًّا يتصاعد باستمرار حديثها مع الرجل الدغل ويظلّ إيقاعها شديد الأنوثة والإغراء (...)

وهي بديلة المرأة الصّحراء في المستوى الأوّل والّتي تحوّلت إلى الصّوت الثّاني في الجوقة.[3]

فيعتمد علاء عبد الهادي أسلوب التفصيل في وصف الركح

1- علاء عبدالهادي، "من حديث الدائرة"،مصر :مركز إعلان الوطن العربيّ،ط١، ١٩٩٤،ص٧.

2- السابق، ص.، ١٠-١١.

3- السابق، ص.، ١١.

ومستوياته الثلاثة، الأعلى والأوسط والأدنى، وكأنّه بذلك يعرض مراتب التدليل على الوجود بمطلق التجريد وبالتخييل الحسّي وما بينهما لتؤدّي بذلك الحركة الجسديّة بعضا من دلالات التغالب داخل الذات البشريّة بين"هابيل" "صافي النيّة تلقائيّ الحركة"[4] و"قابيل" الذي تبدو عليه البدائيّة الشديدة وتظهر على حركاته الخفّة واللّؤم"، و"المرأة" بارعة الجمال طويلة الشعر.. التي تميل ميلا شديدا إلى هابيل وتتجاهل قابيل والراوي.. يتحرّك في كلّ المستويات والاتّجاهات "يلبس قناعا شعره أسود مسترسل أسفل كتفيه"[5]، و"الرّجل الدغل" "ذو لباس عصريّ،وهو بديل الرجل الدغل في المستوى الثاني"، كما يصف علاء عبد الهادي الزمن ويجزّئ "الحكاية المسرحيّة" إلى مشاهد، لكلّ منها مواقفه ونسيجه الحكائيّ الخاصّ.

فيتآلف بذلك التجسيد الركحيّ والتخييل الشعريّ والعلامات الأدبيّة الحافّة بهما عند توصيف الفضاء والشخصيّات والزمن والإضاءة والكلمة والإيماءة والموسيقى والمنظر الخلفيّ الّذي يمثّل البعد الآخر للفضاء الركحيّ، وهو متغيّر بدءا بالغابة الموحشة ووصولا إلى الصحراء و"وردة الصحراء".

إنّ للكتابة المسرحيّة هنا شروطها الّتي تقضي تفتيح العلامات النصّيّة الأدبيّة والركحيّة على الدلالة وممكن الدلالة لما لسياق التواصل بين المشاهد والمشاهَد من ضرورات الإبلاغ دون التورّط في جاهزيّة الفهم واستوائه توجيها وإملاء تنتفي بهما حريّة القراءة والتأوّل.

4- السابق، ص.، ١٢.
5- السابق، ص.، ١٢-١٣.

فيستفيد علاء عبد الهادي من تقنيات الإضاءة على وجه الخصوص الّتي هي أقرب الوسائل إلى الصناعة السينمائيّة وإن توسّل بها المسرح الحديث،إذ تتنقّل الرؤية بالتجوال بين الأعلى والأسفل والوسط من خشبة المسرح ويتعالق الضوء والظلمة بضرب من اللّعب الخاصّ وكذا تتأكّد الصفة المشهديّة للنصّ بشاعريّة الحركة المتباطئة وتعدّد المواقف دون أقوال "تقوم فيه (أي المشهد) ثلاث شخصيّات رئيسيّة بتشخيص قصّة قابيل وهابيل بلا حوار.. يقوم الممثّلون بأداء أدوارهم في هذه "الحركة " بشكل تعبيريّ ودون أيّ موسيقى مصاحبة أو حوار سوى صوت أقدامهم في حركتها على خشبة المسرح."[6] ولا يتواصل هذا الصمت المعبّر إذ سرعان ما تتعالى صرخة هابيل يحتضر و"ابتداء موسيقى جنائزيّة كوراليّة" ترتفع لتنخفض "تدريجيّا عند دخول الراوي.[7]

وإذا النصّ القرآنيّ، وتحديدا قصّة قابيل وهابيل، يضحي مشهدا يتعدّد بمجموع"حركات" ليتّسع أفق الحكاية براهن الإنسانيّة ومصيرها أمام أخطار "حرب نوويّة شاملة" وبتداخل الأزمنة، قديمها وحادثها استناداً إلى تاريخ الجريمة وأنطولوجيا العنف.

ولئن تعدّدت وسائل الإبلاغ من فنون مختلفة، كالمسرح والرقص التعبيريّ والإضاءة السينمائيّة والموسيقى، فإنّ للشعر حضورا بارزاً،إذ هو الواصل بين شاعريّة الحكاية وحكاية المشهد بمتعدّد الأساليب الفنيّة المذكورة، وهو أيضا بمثابة اللّون الآخر المختلف في مجموع الألوان التعبيريّة الموظّفة في نهج الكتابة العامّ، بل إنّ أدبيّة القول المشهديّ بجنسيّة الكتابة المسرحيّة لايمكن

6- السابق، ص. ٢١.

7- السابق.

الخوض في دقائقها دون البحث في خصائص الظاهرة الشعريّة باستخدام مشهدٍ مسرحيّ يُعالق بين القول الشعريّ ونبرة الإلقاء[8]، كصوت الراوي:

"كانَ الدَّغَلُ.. يَصيحُ

يمسَحُ للبحرِ نسيمَهُ

حينَ أتاهُ عَزيفُ الرّيحْ

تَصْطَفِقُ في حُجراتِ الدغَلِ الأشجارْ

وَيَمْسَحُ عنْ حُلمِهِ.. عَيْنَيْهُ.." [9]

وبهذا الأسلوب الواصل بين الشعر والكتابة المشهديّة تتعاضد الإشارات الركحيّة المسرحيّة والمقول الشعريّ لإنشاء نصّ مزدوج متضمِّن إطاريّ ومتضمَّن.

وإذا القول الشعريّ أفق وسيع للمكان، كأن يستقدم إليه بعضا من دلالات الطبيعة بتشخيص "الدغل" و "الصحراء" عند المقابلة بين الذكورة والأنوثة، وبذلك تكتسب الطبيعة صفة الازدواج، شأن الإنسان ممثّلا في آدم وحوّاء وتتجاذبه دلالات الحياة والموت، والنفس والعقل والشهوة والصدق.[10] وكما تتناظم أقوال كلّ من "الدغل" و "الصحراء" بما يقارب الصفات المكانيّة الخاصّة يعتمد

8- كالّذي يُشار إليه في مطلع المشهد الثاني:"بإلقاء فخيم دون أيّ انفعال"،السابق،ص.، ٣١.

9- السابق.

10- انظر هذه الثنائيّات يُشار إليها عند وصف الشرائح في خلفيّة المسرح أو على جانبي الصالة تتضمّن عديد الثنائيّات اللّفظيّة، ص.، ٢٦.

سجلّ الشخصيّة المتلفّظة أشياء المكان كالاخضرار والوحوش والجثث والنبع في سياق ضمير الدغل المتكلّم وكالأفعى والرمل والعري والدم والأبواق الجرداء لدى ضمير الصحراء المتكلّم.

إنّ الحوار القائم بين الرّجل الدغل والمرأة الصحراء كثافة بدائيّة واتّساع أبديّ يحوّلان الطبيعة من كتلة متراصّة واحديّة إلى ذات مزدوجة ناطقة تصف المكان والزمان لتوصف في الأثناء، كما تشهد العرّافة على هذا الوجود الواحد بدءا المزدوج مرجعا بكثرة الأشياء ووفرة الأسماء الدالّة عليها:

" تنْمُو في الرَّملِ بعضُ النّخلاتِ،
تَكبرُ فيكَ.. وتصغرُ فيها،
وَتفيقُ الصحراءُ عليكَ
يَجولُ العُشبُ الميّتُ، تَنتثرُ الواحاتْ
تَتَلصّصُ عينُ الكونِ
تبكيكَ سماءٌ
يَتّحدُ النّبعُ معَ عطشِهِ
ويزول.." (11)

فيكشف الحوار بينهما عبر المشاهد عن عميق الأصوات داخل ذات مرجعيّة هي منشئة مختلف الشخصيّات، وبذلك يستحيل الصوت كلاما كدفين الحوار الذاتيّ يمسي تخاطبا، شأن ازدواج

11- "من حديث الدائرة"، ص.، ٣٨.

النفس البشريّة (أنوثة/ ذكورة) يكسب الأنا بالأنت صفة الكائن الحواريّ[12] الّذي يعقل ويحدس ويتخيّل ويشتهي ويتماهى مع الآخر بشهادة متبادلة تحقّق اعتراف كلّ منهما بالآخر، بل يسفر التخاطب أحيانا عن رابطة عشق تُداخل بين شديد الكثافة ورقيق الاتّساع، كقول الرجل الدغل:

"تغنّين..؟

ما أحلى جَفافَ.. غنائك

رائحتي السريّةُ.. تفوحُ كفارسْ

وَجَسدِي النّبعيَ

قراءةُ ماءْ..

يَستَرسلُ عَلى شَفتيك

خضاراً لجَفاف لاهثْ.." [13]

يليه قول المرأة الصحراء:

"أحبّكَ

يكفيني جَسدُكَ.. رائحتُكَ

وبكاراتُ الدغَلِ السّاكنِ

12– Martin Bürer,''je et tu'',France :Aubier,1969.

13– "من حديث الدائرة"، ص.، ٤٨.

سَاهِرةً سَوداءَ.. تُنسينِي مَكَانِي

فَحَياتي وموْتي بينَ يديكِ..

ووجُودي، فَلسَفَتي،

رمالُ ضَميري.. بينَ ذِراعيكِ.." (14)

فيلتقي الغاب والصحراء "بزواج" خاصّ يعود بالطبيعة إلى بدائيّتها كي يتّحد البعض بالكلّ المشترك دون أن يفقد البعض سماته الخاصّة الّتي بها كان ويكون. وبذلك تسفر الطبيعة عن روح تستمدّ نبضها وتوهّجها من ذات الكائن الّذي اختار له علاء عبد الهادي عديد الضمائر والمواقف.

وما يحتاج إليه الدغل– الذكر من اتّساع و رمز للاسترسال والأبديّة يتمثّل في الصحراء– الأنثى، كما تتحقّق حاجة الصّحراء الأنثى إلى كثيف الالتفاف ومدهش الغامض المتقلّب أو الملغز لحظة التواصل مع الدغل الذكر. وإذا روح الذات بعض من روح العالم، كالوجود الطبيعيّ فاعل بالذات، وكذات الكائن تستمدّ نبض الحياة فيها من رموز الطبيعة. وما يتراءى بدائيّا في تركيب الذات يتحدّد باشتراك الأنوثة والذكورة وينعكس في الطبيعة الواحدة المزدوجة المتعدّدة..، وبذلك يتحرّر الرجل الدغل من بهمة المعنى الكامن فيه، كما تتخلّص المرأة الصحراء من حبسة اللسان نتيجة الصمت المستبدّ بها. فيتفاعل الغموض والصوت لرسم دائرة هي بمثابة "السكن" الخاصّ اتّخذ له علاء عبد الهادي في هذا المقام صفة "النصّ الجامع" (archi-texte) الّذي يسعى إلى إعادة إنشاء

14– السابق، ص.، ٤٩.

بدايات العالم والذات دون إقرار السابق واللاّحق، الوجود (être) والموجود (étant)[15].

فيتأسّس بذلك مفهوم خاصّ للكينونة يشحن الطبيعة بالماهيّة الإنسانيّة ويجذّر الإنسان في الطبيعة ويعمّق دلالة التماهي بالاندماج في الآخر بوعي صوفيّ يتكثّف في عميق الحالات والمواقف ليطفو على سطح الدلالة، كقول المرأة الصحراء تخاطب حبيبها الرجل الدغل:

"أورقْ...توًّا

تَستوشِمُ جَسَدِي الشّاسعَ

بأصابعٍ.. تَسْغَكَ...

حينَ تَشُدّ علَيَّ خيُوطَ الماءْ"[16]،

وكقول الرجل الدغل يخاطب حبيبته في السياق ذاته:

"أستَنْموك كالصَّيْفِ على جَسدي الشّتْويّ

كَي أجْمعَ بِئرَ الدّغَلِ.. بِدلْوِ الصَّحَراءْ

يَثْقبُ السَّيْلُ

بِرِمالِ حَرَارَتِك.. الفيّاضَةْ"[17]

15- انظر تفاصيل المفهومين في "الوجود والزمن" لمارتن هيدغر.

16- السابق، ص. ٥٧.

17- السابق، ص. ٥٨.

حرارة وماء يتعالقان بفيض عارم من دلالات التعالق والتوالج بما يُحبل الجدب خصبا،ليتناظم بذلك المشهد الإيروسيّ تدليلا على الطبيعة تكتمن فيها قوى الحياة المتجدّدة بعناصر الذكورة والأنوثة، حتّى كأنّ النصّ إنشاد خاصّ يعيد صياغة ابتهالات المعابد القديمة احتفالا بمواسم الخصب واقتدار الآلهة الموسومة باشتراك الأنوثة والذكورة فيها على نفخ الروح في الكائن وتحقيق النماء الطبيعيّ بالاخضرار والإثمار. فتنتهج المرأة الصحراء سبيل العري ليلتف بها الرجل الدغل في مشهد إيروسيّ طبيعيّ:

"(يقترب منها...تقترب منه حدّ التلامس)

نَتَلاصَقُ أكْثَرْ.." (18)

وإذا التواصل يفضي إلى توالج بانتشاء متبادل، هو اللذّة القصوى تستدعي القذف:

"المرأةُ الصحراء:

أطلقْ فيَّ.. أنْسَاغَ الدغَلِ

حَتّى يَخْتَنِقَ اللّيل....." (19)،

كما تشرف الحال الإيروسيّة على الموت، إذ أقصى اللذّة هو الألم وأقصى الحياة الموت، بل إنّ الحال الإيروسيّة مجال للتعالق بين الحياة والموت بضرب من التغالب الّذي يكسب الوجود اقتدارا

18- السابق، ص. ٦٥.

19- السابق، ص. ٦٧.

على الحركة والاستمرار، والموت إمكانا للوقف المؤقّت للانبعاث بقوى ووضعيّات جديدة:

"(مُحْتَضِراً) الرجل الدغل:

عَلى سِبْرِ التَّوحيدِ

هذا إمامُ السَّلوى

يُقيمُ صَلاةَ المَوْتْ

رائِحَةُ خَريفي تَفُوحُ

يَنتَصِبُ التابُوتْ..

وتَمُوتُ الرُّوحُ.." (20)

فتبتلع الصحراء الدغل، كالعدم ينشئ الوجود ويخضعه لأحكامه وينفيه مرارا وتكرارا دون أن ينتفي الوجود تمامَاً وكدورة النماء في العقائد الشرقيّة القديمة، عند استقراء الفصول وتمثّل تعاقب الحياة والموت والتداخل بينهما ولادة وتوقّف حياة وانبعاثا.

فتنقضي المسرحيّة – الحكاية بالعتمة شبه التامّة لولا "بقعة الضوء الخافتة على المسرح"[21] وإذا "من حديث الدائرة" نصّ "الحكمة الشعريّة" صيغت بتقنيات الكتابة المسرحيّة، وهو بمثابة الفاصل والواصل بين سالف التجربة ولاحقها في مسار كتابة النصّ الشعريّ.

20– السابق، ص. ٦٩.

21– السابق، ص. ٧٧.

إنّ ثقافة الكتابة هنا تتموقع بكثافة مفهوميّة في هذا النصّ الّذي وإن اعتمد الإنشاء المسرحيّ، فهو أوسع مدى من أن يُحدّ بجنس أدبيّ أو فنيّ واحد، لأنّه شبيه بكتابة على كتابة تستقدم إليها الكائن والكيان معا ويتعالق من خلالها المنظور الطبيعيّ والموقف الصوفيّ الّذي هو أقرب إلى التمثّل الطبيعيّ منه إلى الاعتقاد الدينيّ "بروحانيّة " بدائيّة تشحن العالم الطبيعيّ برمزيّة المعنى الإلاهيّ وتغوص في ذات الكائن حيث الطبيعة مجموع دوالّ على تغالب الحالات والمواقف.

وكأنّنا بقراءة "من حديث الدائرة" نلتقط الأنفاس بتفضية خاصّة تعتمد الحكاية المسرحيّة وانتشار الفضاء الركحيّ لمواصلة الخوض في مواطن علاء عبد الهادي الغارقة في الاختفاء.. قصد فكّ بعض الشفرات والوصول إلى معرفة أدقّ خصائص الذات الكاتبة والنصّ المكتوب معا.

الفصل الرابع

"أسفار من نبوءة الموت المخبّإ"

أو كتابة الاعترافات

بين وعي الكارثة، وعشق الوجود.

الموت هو أقصى التخوم القصيّة في تجربة علاء عبد الهادي فما تراءى تجريبا في بدء "حليب الرماد" وانتهاء له يفضي إلى حكمة ضمنيّة مفادها أنّ الحياة لا تكون إلاّ بالموت وليس الوجود إلاّ إمكانا تحقّق في خضمّ العدم الهائل. كما يتنامى وعي الموت بمفهوم العدم المستبدّ بالكائن والكيان في "من حديث الدائرة".

إنّ الكتابة، بهذا المنظور، مغامرة في الموت وبالموت كقول بودلير الّذي يتصدّر ديوان "أسفار من نبوءة الموت المخبّإ" الّذي مفاده انتهاج سبيل "الانتحار" المجازيّ والنفاذ إلى "الهاوية"

واختراق عالم "المجهول" بغية "اكتساب الجديد"[1]. فينشأ النصّ الشعريّ شبيها بكتابة الاعتراف confession الذي مفاده ومرجعه الكتابة بأسلوب الاسترسال الرافض لتقطّع السطور والجمل. هنا يستوقف الذات الشاعرة سؤال الكتابة، بما يشبه الموقف النقديّ، بعد أن خاض الفعل الكتابيّ أعماق النفس واصطدم بمتراكم الإرث الشعريّ العربيّ بقراءة تراثيّة تعيد للكلمة توهّجها للانخراط في ثقافة العصر، هذا العصر. فيتأسّس مشروع "النصّ الشعريّ" امتدادا للتراث وسعيا إلى إنشاء كتابة مختلفة. ولأنّ الكتابة، في الاساس، هي سؤال نقديّ رغم كثافة التوظيف الاستعاريّ فإنّ النقد يمثّل بكثافة في بدء الديوان حرصا على تسمية الغامض وتجلية المعتّم وتبيان ماهيّة الفعل الكتابيّ، ومفهوم الشعر تحديدا.

إنّ الكتابة مغامرة استثنائيّة حيث التآلف والدم والعبث والنار والألم ومختلف عبارات التمرّد والكفر بالسبل المسطورة وتضمين شبه معلن أو خفيّ لعذابات من اكتووا بنيرانها وتقاذفتهم أوجاعها وخبروا وحشة الأقبية وقيعان الظلمة كبودلير، وطاغور، وريتسوس، والغزالي، وجاك فاشيه ولاكان وماركس، وألتوسير ولوفيفر، وكريستيفا، وكير إيلام وبارت وألفريد جاري، ودالي، وواصل بن عطاء والمعريّ..[2] وإذا الكتابة، بصنوف التضمين المعلنة، تهدم الحدود بين مختلف الأزمنة والوضعيّات والسياقات وتتشكّل في الأثناء.. وعند النفاذ إلى عميق الذات نصّا مختلفا:

1- علاء عبد الهادي .،"أسفار من نبوءة الموت المخبّإ".، مصر: الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٦.، ص٧.

2- السابق، ص.، ٩-١٣ .

"يُدفنُ النّوعُ..يتشرّد مدخلُ النصّ" (3)

كما يستقدم النصّ إليه علامات الجسد الكاتب الرمزيّة:

"أتجرّع أعضائي.. يَنْعَتُنِي القَومُ.. بمَدينةٍ لا منـــارات لها تيةٌ شَوارعِي.. غيرُ قَابلةٍ.. للاكْتمال.. أمْضي حَزينـــاً أزرعُ جَسدِي بحاراً.. فَسيحةً.. تَرسُو فيها السّنون.." (4)

فينبثق وهج الكتابة الشعريّة من سرد اللّحظة المكتوبة ومن نزق الشهوة تحتفي بمباهج الحياة وتستضيء باللغة وتقارب الموت سعيا إلى ولادة جديدة يكون بها النصّ الشعريّ المختلــف الّــذي يتقاطع فيه التجريب والتجربة، الألم والميلاد:

"ألَمُ..
ألَمِي؟
ألَمِي؟ لا..!
الْمِيلادُ.." (5)

وإذا الشعر في"أسفار من نبوءة الموت" تحويل لوجهة الكتابة من توصيف الحياة كما تنعكس في مرآة الذات إلى الموت باعتباره

3- السابق.، ص.، ١٢.
4- السابق.، ص.، ١٣.
5- السابق.، ص.، ١٦.

أساس الحياة والمعنى حينما يظهر العالم في مرآة الذات وتتراءى الذات في أشياء العالم:

"ثَمَرةٌ منَ التيهِ

تَ

سْـــ

قُـــ

طُ،

تُورقُ المشكَاةُ،

فاتّخذْ قَلبي شَفَةً لِهذا البحرْ

وَهذا الْمَدُّ مَرْسَى

وَاحْتَشِدْ بِي.. يا الطفلُ الجَميلُ

يَنْفَلِتُ مِن ضِفَّتَيْكَ الحُبُّ

وَالحُبُّ/ مَنْفَى" (6)

فتتشكّل الذات من خلال الملفوظ الشعريّ ثالوثـا علاميّـا (القلب،الحبّ،المنفى) الّذي هو بمثابة الرحم المنشئ للمعنى وممكن المعنى، إذ هو الولادة تحدّ دلالة بالكتابة واستقدام العالم بمختلــف علاماته الطبيعيّة، وهو الإيغال في ذاكرة النسيان حينما تسفر اللّغة

6- السابق.، ص ص.، ٢٣-٢٤.

عن مختلف دلالات الغربة، في المكان والزمـــان والـــذات معـــا. فتتلهّى الذات بكسر منظومة المنطق اللّغويّ المعتاد وتواصل لعبة إعادة تشكيل فضاء الصفحة وتقارب بين المتغايرات من الأشـــياء بضروب شتّى من المجاورة المفاجئة الفاقدة لمرجعيّتهـــا الدلاليّـــة بدءا وانتهاء، بمنظور الكتابة والقراءة عل حدّ سواء. وكلّما قاربت العبارة سطح المعنى الممكن تراءت شظايا متناثرة من سفر التراث العربيّ والإنسانيّ ومن آثار طفولة قديمة كالتمتمات تشي بسحيق الذكريات، وكلّما تناءت عن هذا السطح تفاقم سواد العتمـــة وفـــرّ المعنى من ممكن المعنى إلي ما يشبه الصمت،وإن تشكّل جمـــلا مهزوزة مبتورة وكلمات مفكّكة وكأنّ "السفر" وجـــه للـــسفر فـــي تعاقب "أســـفار مـــن نبـــوءة المـــوت المخبّـــإ" فهـــي الأســـفار المتماثلة،تقريبا،تشي بـــ"سفرات" تتغاير دون أن تفضي إلى فضاء خارج "الزمان المحاصر":

"هي عبْوَةُ المكانِ الحَليقْ

تَنفَسِحُ للزَّمانِ المُحاصَرِ

تُوزِّعُ تَرَمُّلَ الصَّبْرَ المُبَقَّعَ فِي الْعِبادْ،

بِنُدُوبِ التَّغَرُّبِ،

وَحَلْوَى الضَّياعِ الجَميلْ.." [7]

ولأنّ الذات مشروع للتناظم حول نواة مخصوصة والـــنصّ الشعريّ مشروع للكتابة فإنّ البحث هو السمة الغالبة علـــى هـــذا

7- السابق.، ص.، ٤٤.

الديوان، إذ هو استمرار في الجهد الّذي مثّله "حليب الرمـــاد" دون السقوط في تكرار الفعل. فما يتشكّل أفقا للكتابة بتجريـــب اللّغـــة والتفضية الغالب أساسا على الديوان السابق ينشئ له حركة أخرى مختلفة تنبثق من فعل التجريب الأول عند فتح المكان على الزمان، ووعي الوجود على وعي الموت ولحظة الكتابة على الزمن بعميق حضوره الفرديّ والجماعيّ الإنسانيّ بالشعر المتخيّل فرارا مـــن الموت إلى الموت، ومن نسيان الذاكرة إلى ذاكرة النسيان لحظـــة استقراء ما خفت من خفق وما انفتح من دفـــين الحـــالات علـــى الطبيعة بمختلف عناصرها ورموزها:

"خافتاً هوَ الخَفْقُ...لَم يَزَلْ.
غَامِضٌ كالرَّتَابَةِ! هُوَ الاحْتِشامْ
يُعَرِّي عُيونَ الأنامِ.. وَلا يَستَبِينَ
يُلَمْلِمُ شتَاتِ الصَّحارى.. وروداً
يَزْرَعُها حَقلاً لِقَلبِ الصَّباحِ
وَ يَجْمَعُ للنُّورِ أسْمَالَهُ
حُلّةً مِن ذُهُولْ
فَيُدني ما انتواهُ
وَما أفْرَدَتْهُ الرِّياحُ اصْطِهاداً.." (8)

8- السابق.، ص.، ٤٧.

إنّ تكرار علامات الطبيعة كالماء والنار والريح والرمل والليل والنبات.. استعارة كبرى في هذا الديوان تجعل الذات شاهدة على وجودها والعالم بما يُرى حدسا، وذلك ما يكسب النصّ الشعريّ صفته الكونيّة برومنسيّة خاصّة لاتنحبس في دلالة الحضور الفردانيّ الّذي يختصر الوجود الطبيعيّ في الذات بل تنفتح قصد التجربة على محصّل التراث الصوفيّ الإسلاميّ الّذي يسعى إلى المداخلة بين الذات والعالم بوحدة الوجود والشهود، وذلك لتحويل النواة الجاذبة إلى دائرة واسعة لا محدودة يشترك فيها العالم والشاهد عليه معا، كما تنفتح بقصد التجريب على الدادائيّة في تفضية النصّ الشعريّ وتشكيل مختلف أبنيته، وعلى السرياليّة في صياغة الجملة الشعريّة والصورة والإيقاع أساسا.

ولئن نزع النصّ إلى بعض الإفهام في بعده التناصيّ الصوفيّ فهو أميل إلى التعتيم عند النظر في تناصّه الدادائي والسرياليّ بما يستجيب للحال/ الحالات المتقلّبة بين رغبة الذات المعبّرة عن ذاتها بصريح الضمير المفرد المتكلّم، وبين رغبة التخفّي عند التماهي في اللّغة أو العالم أو الطبيعة. كذا تبدو الكتابة الشعريّة في "أسفار من نبوءة الموت المخبّإ" دورانيّة تتماثل حركاتها، تقريبا، رغم تنويع المشاهد وتكثير المواقف والحالات، كأن تنطلق من اللّحظة آن الحال الشّعريّة،أو مايشبه سطح التمثّل، إلى الأعماق بحثا عن دلالة مّا لحال أخرى، ذلك "الموت المخبّأ" يدفع الكلام إلى حافات الصمت ويحوّل الصمت إلى كلام مزحوم ببُهمة الأشياء.

وكلّما سعت الدائرة إلى الانغلاق انحبست رغبة أخرى لمواصلة البحث في هذا "المخبّإ". فالعالم والطبيعة مرادفان بالمنظور

العلاميّ الشعريّ للوجود، كأن تتعدّد مفــردات المعجــم الطبيعــيّ ومسمّيات العالم للتدليل على وجود واحد، كما تبدو الــذات مفــردة واحدة رغم كثرة الصفات واخــتلاف الأفعــال والأقــوال. إلاّ أنّ إصرار الشاعر على توسيع أفق تجريب الأساليب بالتجربة وتعميق التجربة بالتجريب يقتضي البحث عن وسائل تعبير جديدة مفاجئة لا تستقرّ في نموذج محدّد،إذ تحاول إعادة شــحن الكــلام بالــصمت وتفعيل الصمت بالكلام.

إنّ "صمت/ موت" أو "موت/ صمت" ازدواج لوالدة واحــدة (matrice) هي منشئة كلّ الدلالات الحادثة والممكنــة فــي هــذا الديوان وكما يتحدّد الموت بالوجود والوجود بــالموت لا يكــون الكلام إلاّ بالصمت ولا معنى للصمت إلاّ بــالكلام، لأنّ "الكــلام الصامت" هو الوجه الآخر للكلام، بل هو الكلام المختلف الملغــز السريّ المفاجئ الّذي يحقّق بعض الإفهام ويرفض أن يكون إفهاما أو أفقا لانتظار معنى مّا، كشاعريّة القصيدة "العموديّة" و"الحرّة"[9] على حدّ سواء. فــ"النصّ الشعريّ" في "أسفار من نبوءة المــوت المخبّإ" لا يتآلف تسمية و"قصيدة النثر" أو "النثيرة" لأنّه الانخــراط في عصر أجناسيّ حادث لا يقول بالفــصل القــاطع بــين النثــر والشعر، وبين وصف الحال والسرد وبين الأدب ومختلف الفنون، وبين الوجدان والحكمة، وبين المعنى والــلاّ- معنــى، بــل هــو مشروع مختلف للكتابة الشعريّة دون الاستغناء عن "الشعريّ" الّذي هو أساس الإبداع الأدبيّ والفنيّ، قديمه وحديثــه، ذلــك الــصدى الكامن في سالف الكتابة وحادثها، مغالبةً للعادة بالاسترجاع الّــذي **يراد به الاستباق (النبوءة):**

9- يراد باللفظ التدليل على"قصيدة التفعيلة".

"هَذا صَخْرُ النَّبُوءةِ

يُتَعْتِعُ مِنْ ذُرى سُكنَاهُ..

الْحَطْمَةَ الوَشِيكَةَ" [10]

فيستضيء علاء عبد الهادي لحظة إنشاء نصّه بالتراث الدينيّ وتحديدا قصّة يوسف القرآنيّة، وبتراث"الشعر الحرّ" عند استخدام القناع (النبيّ يوسف) ليقارب سطح الدلالة دون التورّط في وصف المطابقة، ولكنّه السعي إلى تفكيك النصّ السالف بصياغة حادثة تؤالف بين نرجسيّة الذات الملتفّة بنواة وجودها وبين العالم يتحدّد مجتمعا بمطلق السمات:

"لَمْ يَعُدْ يُوسُفُ قَميصَ الجَحيمِ،

فِي اخْتِدَاعِ السِّنينْ..

يَتْرُكَ حنْجرَةَ المكانِ

وَيَرحَلُ،

لمِطْرَقَةِ الأرَقْ،

وسنْدانِ الهُجوعِ،

يَصْطَفِقُ أقْحُوانُ الفَضاءِ مَشبوحَ الذِّراعينِ

يَدُقُّ وَتَداً لِلْحَريقِ

وآخراً لِلْفَجيعَةْ،

10– "أسفار من نبوءة الموت المخبّأ"، ص.٥٧،

تَنْصِبُ خِيَامُ التَّاريخِ لَهُ الأوْتَادَ

عَلى خِفَّةِ النَّصْرِ

وابْتِسَامِ العَوَاصِفِ." (11)

وتتكثّف علامات الكارثة (الحرائق والموت والدماء والنـــار واللحم والبرق والجسد والرياح..) للتدليل على وجــود مــسكون بفاجعة الموت منذ حلم المشيمة الأول في حيــاة الفــرد وطفولـــة الإنسانيّة عودا إلى بكارة العالم وتعاقب الأديان والحضارات..

وكما يُحدّ الوجود بالموت تسكنه الرغبة ويعاضده الحبّ بحال مزدوجة تصل بين العلامات الباتوسيّة والعلامات الإيروسيّة، كالسبايا والرماح والرذاذ وفحل المدى وصبّار الألم والناي ومئذنـــة الـــصبر وحلوى الإقامة والمسّ والغلمة وجسد الطوافّ والتهجّد[12] وتـــنعكس هذه الحالة في صورة العالم الّذي يبدو هو الآخر "خنثويّـــا" تتجاذبـــه رغبة الحياة ووحشة الفناء اللّذة والألم بـــ"الأرض" و"الشمس" كتعالق الأرض والسماء في الاعتقاد التـــاوي[13] و"البـــاب والقبـــر والنـــور وضفائر الرمل والنبع والنجوم اللواهث.." هي "النبوءة"، إذن، تـــشي بأسفارها والموت هو البدء والمنتهى كالوجود تماما لايتحدّد إلاّ بذلك التجاذب العنيف بين الحال الإيروسيّة والمشهد الباتوسيّ، فلا انـــدفاع في هذا الاتّجاه أو ذاك الّذي يعني الانقضاء. كذا هو التعرّي مشروط بالتجوّف والتجوّف محكوم بالتعرّي:

"تَستَمْعِنُ دِفْءَ تَعَرِّينا!(...)

11- السابق،ص.، ٥٨.

12- السابق. ص.، ٦٦-٦٧.

13- نسبة إلى التاويّة (Taoisme).

نَتَجوّفُ فينا...
ثَمَرَاتُ الخَوف
فوقَ النّوءِ تفيقُ.." (14)،

إذ الإغراق في الانكشاف يفضي حتما إلى الهلاك Périssement في حين قد يؤدّي الإبطان إلى الموت المحض (La mort)[15]. فلا نجاة هنا إلاّ بانتهاج سبيل ثالث هو السعي إلى حدس"الآن" بغية الإنصات إلى أخفت الأصداء وأدقّها في هدير الكون اللاّ – متناهي بضرب من "النبوّة" الحادثة الّتي تستعيد ذكريات المعابد القديمة وتتشئ لها طقوسها الخاصّة في الكتابة وبالكتابة عودا إلى الجسد وذاكرة الجسد ومختلف عذاباته القديمة والحادثة:

"يَدفِنُ الجسدُ/ الجراحَ
يَفتحُ آخرَ النّفَس طَريقًا(...)
"يُرَشْرِشُ" رَذاذاً عَلى جِدارِ الحَياةِ المُشَقّقِ
فَيُطْلِقُ النّاسُ الأكفَّ
وَالمَسَافَاتِ حُرّةً بَيْنَ الدُّروبِ،
وَيَنْبُتُ في جُرحِ المَدائنِ
خِصْبُ الْتئامٍ حَميمْ" (16)

14– "أسفار من نبوءة الموت المخبّأ"، ص: ٧٤.

15– Maurice Blanchot. ''L'espace littéraire ''.Gallimard.1973. p116.

16– "أسفار من نبوءة الموت المخبّأ"، ص.، ٧٩.

فتتغيّر المشاهد تبعا لاختلاف الاسفار. إلاّ أنّ النبوءة واحدة وأسسها الأنطولوجيّة مثبّتة في تاريخ الفرديّة الكاتبة بتمثّلها الخاصّ للعالم و"آياتها" الّتي تتحدّد بدءا ومرجعا باللّغـة، أي بمخصوص علامات تتكرّر كالماء والرمل والنار ودوالّ الحضور والغياب والكلام والصمت والرغبة والاستحالة والنهار والليل والأرض والسماء.. وإذا "نبوءة الموت المخبّإ" إيغال في الزمن لتضمين "الآن" وتوسيع لأفق اللحظة قصد الفرار من رعب الزمن بإكساب الآن معنى مّا. ولئن تعدّدت الأسفار كدورة الأيّام[17] فإنّ "النبوءة" واحدة، أساسها الذات الكاتبة الحالمة ومرجعها الكون بمتعدّد أشيائه ومختلف رموزه، وهي تسكن الذات:

"الْكَونُ كُلُّهُ فِي القَلبِ مَنٌّ وسَلْوَى
وَلَيْلَةٌ شَقراءُ
تُوَزِّعُ عَلَى الغَنَائمِ فُقَرَاءَهَا
رُقَّادَ الرِّيَاحِ" [18]

أمّا الواصل بين الذات والكون فهو اللّغة الشعريّة الّتي هي أصل اللّغة ومرجعها البدئيّ وآثار تاريخها الأوّل. وكما يتجاذب الكتابة الإيضاح والإغماض، شأن العالم الّذي هو مسكون بالبهمة، مدفوع إلى الانكشاف تتعاقب "الأسفار" بضرب من الصراع الداخليّ بين الحبّ والموت ليستحيل الإفهام في الأخير بتعطّل منطق اللغة وانحباس اللفظ وتفكّك العبارة[19]. وكأنّنا بذلك نشهد

---

17 – ثمانية أسفار ،والرقم الثامن يعني الانقضاء والابتداء معا.
18 – السابق،ص.، ٩٠.
19 – السابق،ص.٩٣.

موتا للكتابة، بالتوقّف الأبديّ، لولا اللّغة الشعريّة تستعيد نبـــضها "بنبوّة" أخرىَ حادثة هي وليدة لحظة النهاية البداية:

"الحين سَيَدْخُلُ هَذَا الصَفصَافُ البَاكِي

مَدْرسَةَ البُسْتَان

حَتَّى تُعَلِّمُهُ السَّوسَنَةُ البَهْجَةْ

(...)

الآنَ يَفْتَحُ طُمَأنِينَتَهُ...

فَنَدْخُلُ نُرَتِّبُ أشياءَنَا

وَنَحْرِقُ كُلَّ المَزَامِيرِ القَدِيمةِ،

وَنَشربُ

كِتَابَ العِشْقِ حَدَّ الثُمَالَةْ.." (20)

وإذا "الأسفار" حركات ثمانية داخل وضعيّة واحدة أمكن من خلالها تمثّل أفق جديد آخر للكتابة خارج التردّد بين حلم "المــوت المخبّإ" ورغبة الانعتاق لينفتح "سِفْر" آخر هو كتاب العشق الّــذي يستدعي مواصلة رحلة الوجود بإصرار عجيب على إكساب هــذا الوجود معنى مّا بالكتابة.

20- السابق، ص.، ٩٤.



الفصل الخامس

سيرة الماء: "كيف أسرق النار؟"

تقليب آخر لسؤال الموت

بتوصيف الوجود

ستمرّ حلم الطبيعة في "سيرة الماء، كيف أسرقِ النـــار؟"[1] بأسلوب آخر "للمَسْرَحَة" حينما يسترسل القول الشعريّ بعد تصدير "شذرات" من نصوص مختلفة دون أن ينقطع، كحوار ذاتيّ يـــدور هناك في خفايا النفس على أساس من التقابل بين الماء والنار فـــي سرد بعض "وقائع نبوءة الموت"[2] فتُواصل الكتابة انتهاج ســـبيل التجريب بكسر العادة في استثمار بياض الصفحة كـــأن يتكثّـــف الاستدلال الافتتاحيّ في مقدّمة الديوان تمهيدا للكتابة فـــي الحيـــاة

1- علاء عبد الهادي.، "سيرة الماء، كيف أسْرِق النار؟" مصر: مركز الحضارة العربيّة، ط١، ١٩٩٨.

2- العنوان الوارد في الغلاف الداخليّ.

والموت قريبا من قول برنابا في "إنجيل برنابا": "الحقّ أقول لكم.لا شيء أشدّ خطرا من الكلام لأنّه هكذا قال سليمان:،الحياة والموت هما تحت سلطة اللسان"(3)

وكأنّ "سيرة الماء" مواصلة في مستوى المعنى الحِكْميّ لما تردّد في الدواوين السابقة سعيا إلى إبدال مّا بالبحث عن إجابة تروي ظمأ المسافر المعرفيّ في صحراء الوجود دون التسليم بالحقائق النهائيّة لأنّ الّذي يبتغي المعرفة يحتاج في المرجع والأساس إلى الجهل الّذي هو الحافز الأوّل والأخير على المعرفة.

ولئن تكثّف الاستدلال بالنصوص الغيريّة الّتي هي محصّل تجارب الآخرين في "وقائع نبوءة الموت" (الجزء الأوّل) فقد يظهر بكثافة في الهامش خلال "وقائع سفر النبوءة"، (الجزء الثاني) ليندسّ في بنية النصّ ذاته ويضحي بعضا من تناصّه العميق في "سفر البعث" (الجزء الثالث).

وإذا أقسام الديوان الثلاثة تقليب لثنائيّة الحياة والموت بمعارض صور لحالات ومواقف تنبثق من نواة والدة هي النبوءة كما تظهر تعاليمها بدءاً، وفي الاثناء واستباقا بالأفق الّذي لم ينشئه "من حديث الدائرة"، وهو دلالة"البعث"، محصّل الحال والموقف معا، المعنى الحدسيّ والمدلول الحِكْميّ في "سيرة الماء".

كذا تترادف النبوءة والكتابة، بل تستمدّ الكتابة مدلولها الجوهريّ من النبوءة عند استقراء أسرار الوجود بشهادة الموجود، كما تتماهى النبوءة والكتابة بواسطة اللّغة. فما تكتمنه الروح من

3- "سيرة الماء، كيف أسرق النار؟"،، ص،، ٩.

معان سريّة غارقة في الاحتجاب تُفصح الكلمة عن البعض منه تقريبا وتبعيداً تشبيها وتضمينا، مطابقة لحال أو موقف وإيحاء ينزاح عن الموقف والحال إلى أقاصي إمكان المعنى بما للروح الكاتبة من أصداء دفينة يعود تاريخها إلى أنباض المادّة الأولى ومختلف الحيوات البدائيّة ظلالاً حسيّة وأطيافا متقادمة.

فينحبس ديوان "سيرة الماء، كيف أسرق النار؟" في البدء نُثاراً من أقوال كي يتجمّع بكثافة في نصّ ثلاثيّ البناء، نواته التغالب بين الحياة والموت، ونسيجه الحافّ يتمثّل في كتابة النبوءة بازدواج يتّخذ له في "وقائع نبوءة الموت" (الجزء الأوّل) صورة المتن (الاعترافات) والهامش (الهويّة) بتلاعب خاصّ قد يحوّل الهامش إلى متن والمتن إلى هامش، بل يمتدّ الهامش تدريجا لكسر الحدود الفاصلة بينه وبين المتن ليتداخلا معا في نصّ واحد مشترك وإن ظلّت تسمية الازدواج ماثلة إلى آخر الجزء الأوّل. فتحتمي الذات الشاعرة بعناصر الطبيعة الأساسيّة لاستقراء الدفين من أسرارها بدءا بالنار والماء والتراب والهواء ومرورا إلى روح الطبيعة ممثّلةً في النفس أو الروح البشريّة والضمائر إفرادا وتثنية وجمعا وتوقّفا عند أبرز دلالات الوجود، كالأمومة والشعر والسكن والمكان والزمان والوطن والفعل والحياة والملك، وإذا الهامش صدى يتلازم تزامنا وتناصّا مع الصوت الماثل في المتن، إذ الكتابة "خلق دمويّ" قريبا من الدلالة النيتشهيّة الّتي تقول بتواصل الكتابة ورمزيّة الدم[4]:

4- F.Nietzsche."Ainsi Parlait Zarathoustra".Librairie générale française. 1983. p50.

"اكتب بدمك وسترى أنّ الدم هو روحك"

"الْكِتَابَةُ عَاصِمَةٌ لِلتَّآلُفِ..

تُدَشِّنُهَا الدِّمَاءُ.. عَاصِفَةٌ عَلَى امْتِدَادِ الوَرِيدِ

يَقْدَحُ الْعَبَثُ جَمْرَتَيْنِ

جَمْرَةً تَصْطَادُ بِصَنَارَةِ الأَلَمِ.. بُحَيرَةً لِلذِّكْرَى،

وَجَمْرَةً تُشْعِلُ الْحَرَائِقَ..

عَلَى تَلٍّ مِنْ خَلاءٍ.." [5]

هنا تبدو الكتابة استعادة لتاريخ البراكين الأولى الماثلة بأصدائها العميقة في ذات الكائن البشريّ، وهي بمثابة المقاربة الحدسيّة الواصلة بين روح الكائن وروح العالم، وذلك بتعقّب حفريّات المعنى البدائيّ الماثلة في خارطة وجود الذات باعتبار الإنسان كونا أصغر يمكن به ومن خلاله تمثّل الكون الأكبر بأبعاده اللاّ - متناهية.

كذا تحتفي الذات الشاعرة بالطبيعة-الرمز بعيدا عن التمثّل الرومنسيّ الّذي يفصل بين الذات الحالمة الواصفة وبين الموصوف الطبيعيّ الّذي يستحيل بين الحين والآخر مرآة تعكس تقلّبات النفس وإنّما الطبيعة في سياق هذه التجربة أبعد من أن تكون موضوعا منفصلا عن الذات بالدلالة الحسيّة حضورا مباشرا أو مرجعيّا. فهي الكلّ يضحي بعضا من كلّ آخر آنَ النفاذ إلى أعماق النفس لتتراءى في الخبايا الدفينة أساسا لتوهّج النفس ومرجعا لثرائها وتعدّدها. فيضحي التعالق هنا اندماج البعض في الكلّ بتحوّل

5- "سيرة الماء، كيف أسرق النار؟"، ص، ١٣.

موقعيّ غير ثابت، ذهابا وإيّابا بين "الكون الأصغر" (الإنسان) و"الكون الأكبر" (الطبيعة) وبمنظور زمنيّ ينفي السابق واللاّحق معا باعتبار اللاّحق حمّال آثار السابق ولا اختلاف بينهما في الماهيّة وجينيالوجيا البدء (الأصل) كالنار والنور والتراب والهواء أو الريح والروح والماء والمعادن والدم والنظام والفوضى والعقل والمخيال والحدس وانسيال الوجود والحلم والبراكين والكارثة والغضب ووحشة الظلمة والقلق والرعب وميلاد الكواكب واحتضارها وانفجارها والحياة والموت.. فيتعالق "الأصغر" و"الأكبر" بتمثّل صوفيّ طبيعيّ، كصوفيّة نيتشه العابثة تسعى بافتتان إلى إكساب الوجود الأصمّ الأعمى دلالة مّا بعشق الكائن وتحدّي العدم.

إنّ الكتابة في"سيرة الماء،كيف أسرق النار؟"، وهي تنفذ إلى الأعماق اللاّ - متناهية، حركة التفات إلى أقدم الأزمنة واستقراء لتاريخ طفولة العالم وطفولة الذات معا بمنظوم رؤيا واحدة مشتركة:

"رَجُلاً كُنْتُ وَحِيداً أَلْعَبُ بِالحَرَائِقِ

أكْبَحُ طَاحُونَةً فِي الحُلْمِ وَأَرْمِي الأَكَاذِيبَ النَّبِيلَةَ

وَفِي خَمْرَةِ الحَسْرَةِ

أَتَنَبَّأُ بِالدَّرَكِ السُّفْلِيِّ

الَّذِي سَتَكَفَّنُ فِيهِ الحَضَارَاتُ نَفْسَهَا" (6)

وكما تبرق صور من النشأة الأولى عودا إلى بدايات النفس

6- السابق.، ص.، ١٥.

أو الروح وطفولة الذات تستعيد الكتابة تاريخها الأول بمجموع أفعال "أرحل..، تستمرّ الكتابة..، أمضي..، أكذب..، يطفو الجحيم.."

إنّ طفولة الذات بعض من طفولة العالم، والكتابة هي أيضا بعض من الكلّ المزدوج (ذات – عالم) بتعالق حميم فرضته أبديّة التمثّل للماضي السحيق، مبعث الحياة، ذلك الزمن الواحديّ المستعاد الّذي يقضي الاستدارة كلّما همّ وعي اللحظة بالتمدّد في اتّجاه الآن أو المستقبل:

"جَهُولاً كُنْتُ

حينَ صَعَدتُ لأحملَ هَذَا العَالَمَ

وَأنَا تَعْبُدُنِي الدّعاراتُ والكَذِبُ المُقَدَّسُ

لَكِنَّنِي مَازلتُ قَادِراً عَلى التَّعَرِّي

وَاجْتِراعِ الشَّياطِينِ السَّاذَجَةِ

دَافِناً بِقَلبِي الحَيَاةَ الطَّرِيَّةَ " (7)

وإذا النشأة خلق، والخلق تاريخ يستعاد بفعل دائم ارتداديّ يرى في الماضي مرجع كلّ الأزمنة، والاستدارة بهذا المنظور ليست إلاّ وليدة وضع خاصّ للانحباس بشروخ عميقة في النفس المعنّاة. لذلك تتكثّر علامات العذاب تصريحا أو تلميحا كـ"المتّسخ ملطّخا، ثبات الأماكن عناكب، خصيّ عجوز، دغل ساهر موسوم بالماء، قناع، أرغفة السكون، اغتسل، تضاجع عليها من تشاء المستباح، يكتب خطوه الجروح، يأكل كبد الذئاب، الثقوب..."

7– السابق.، ص.، ١٩.

كما يترادف العذاب والحياة والموت بضرب من التواصـــل القائم على تعليل لا يُدْرَكُ إلاّ من الثالوث الدلاليّ. فالعذاب هو وليد وعي الحياة والموت معا،إذ هو الحال الناشئة عن الإغــراق فـــي بحر الوجود،وهو بمثابة الموقف تجاه ما ينتظره الكائن من مصير محتوم،أي الانقضاء العاجل أو الآجل. على هذا الأساس البـــدئيّ يتحدّد وعي النبوءة بكارثة الموت الّتي هي بعـــض مـــن كارثـــة الوجود الّذي لايكون إلاّ بالموت:

"الْحَيَاةُ:

مَلاه بِهَا بَقَايَا أَكْفَالِنَا.. قَامَاتِنَا.. وَلا فَرْق

وَحَانَاتٌ.. نَلبسُ فِيهَا الغِيَابَ

عَلَيْهَا تَرَكْنَا اتِّكَاءاتِنَا.. وَارْتَحَلْنَا

تُؤْوِينَا القِطَارَاتُ

نَلْحَقُ بِهَا فِي المَحَطَّاتِ.. مُهرَ الْمَسَافَاتِ!

نَعْلَقُ بَيْنَ الرَّصِيفِ وَبَيْنَ المَقَاصِدِ

تَمْتَطِينَا الطَّرَائِقُ.. لا نَمْتَطِيهَا" (8)

وكأنّ الوجود بهذا الانقضاء حكاية أبديّة للموت المتكـــرّر. لذلك لا وجود لحاضر أو مستقبل سوى هذا الّذي كـــان ويكـــون وسيكون بحركة دورانيّة واحدة تختصر المكـــان فـــي سلـــسلة لا متناهية من الدوائر، والزمان في لحظات متكرّرة بـــضرب مـــن

8- السابق.، ص.، ٢٠.

التشابه الأزليّ الّذي لا يعني التماثل المحض. إلاّ أنّ النبوءة في حدّ ذاتها علامة موجود مختلف، ذلك ماتثبته "وقائع سفر النبوءة" (الجزء الثاني). ولعلّ في طابع الشهادة الماثل في مخصوص النبوءة ما يؤكد أنّ "الحركة الدورانيّة" ليست آليّة مطلقا رغم حدوثها الأزليّ خارج حدود وعي الموجود، إذ أمكن حدوث الاستثناء،تلك العين أو البصيرة الرائية ترصد الوجود وتصفه وتوصف به، كأنْ تتفاعل من خلاله ومعه دون أن تغيّر نظامه الأبديّ. فتضحي النبوءة، شأن الكتابة والشعر تحديداً بمثابة السكن الّذي يغالب به الموجود وحشة الغاب اللّيليّ ورعب المصير:

" وَالرِّيحُ قُدَّاسٌ لِلمَقَابِرِ

وَالأفُقُ.. ذِئْبٌ يَعْوِي كَمِينًا

....

وَوَجْهُ الْفَجْرِ مَجْدُورٌ

وَالوَقْتُ صَوْتُكَ لَيْلٌ.. يُعِيدُ الصَّهِيلَ

يَضِيقُ المَدَى هَامَةً..

فَوْقَ شَعْرِ الْفَضَاءِ

يُمَشِّطُ بِالبُومِ تَرْقُوَةَ المَدَائِنِ" [9]

ولئن اتّجهت النبوءة في معتاد التسمية والتداول إلى المستقبل باستقراء ما خفي ويخفى في قادم الأيّام وما استتر من حياة أخرى

9- السابق.، ص.، ٢٦.

بعد الموت فإنّ "نبوءة" علاء عبد الهادي في"سيرة الماء، كيف أسرق النار؟" محكومة بعذابات الماضي مدفوعة إليه بالتذكّر الصريح أو المُضْمَرْ، عودا إلى الجرح الّذي هو رحم المعنى الحافّ بالذات الفرديّة والذات الجماعيّة في الآن ذاته:

"والْجُرْحُ رَحِمٌ..
تَنَاكَحَتْهُ الْمَدَائِنُ
فَحَلَّقَت الأرضُ بالأقْنعَةْ" (10)

كذا يتماهى الضمير المفرد المتكلّم والضمير الجمع، إذ تتواصل مختلف الضمائر الحادثة والممكنة وتعود إلى ضمير واحد مرجعيّ مفترض هو الرحم المنجب لكلّ الضمائر دون استثناء. لذلك تلهج النبوءة بالجماعة (الناس) برغم توسّلها بالأنا (لسان حال الجماعة) وتتردّد بين الـ"أنا" والـ"نحن" و"الأنت" قصد تقليب الموجود في مرايا الوجود.

إنّ العذاب في هذا المقام ناتج عن تلك الحركة الدورانيّة والازليّة الّتي تعيد الذات الشاعرة صياغتها بحلم الكتابة وتصف بها خواءها وانهيارها القادم كمشهد الموت المتكرّر، وكالفصول "تمضي.. دون فصول":

"وَالْوَقْتُ شَوْكٌ يَجُوسُ..
وَيُطْلِقُ سَرَاحَ الألَمْ

10- السابق.. ص.، ٣٠.

تَجَلَّى لنَسْرٍ تَرَجَّلَ جِبَالاً..

مَدَى يَسْتَضِيقُ بَيْنَ الثَّرَى وَالمَدَافِنْ

يَكْسُو عِظَامَ المَكَانِ

الفُصُولَ..

شِتَاءٌ يَجِيءُ خَرِيفًا

رَبِيعٌ يَجِيءُ خَرِيفًا

فُصولٌ تَجِيءُ وَتَمْضِي دُونَ فُصولٌ" (11)

وكأنّ "النبوءة" ضمير لا يستقرّ على حال، إذ يتّخذ له سبيلا، ثمّ سرعان مايغيّر الاتّجاه لما للأنا من دلالة الواحد المتعدّد وما للـ"أنت" من صدى دفين خاصّ يدلّ على الأنا والآخر القريب أو البعيد، وما للـ"نحن"أيضا من حضور للتعالق أو الاشتراك. غير أنّ الـ "أنا" يظلّ الأساس البدئيّ والمرجع تجميعا لكثافة الوعي واستقداما للمتعدّد في ذات واحدة تشهد على المكان والكيان واستحضارا لعناصر الطبيعة ومختلف قواها في سياق الأنا:

"أنَا القُدُومَ مِنْ جَعْدَةِ

فِي جَبِينِ الرَّحِيلِ

أعُودُ..

خَلِيلِي هُوَ الْبَحْرُ

11- السابق.، ص.، ٣٣.

أطلقُ سَنَابكَ الرِّيح (...)

حَتّى انْتِفَاخِ الْهَوَاءِ.. عَلَى سَاعِدِ النَّارِ

وَأَقْطِفُ مِنْ تُوتَةِ الْمَاءِ

سَطْوَةَ الْمَوْجِ

وَ زَأْرِي يَغْسِلُ أَصْوَاتَكُمْ بِالنَّهَارْ" (12)

ولأنّ النبوءة تستلزم الانفتاح على مستقبل مّا فقد استدعى المقام الثالث من "سيرة الماء" "البعث". إلاّ أنّ هذا الملفوظ لا يعني بالضرورة استباقا، بل هو أقرب إلى الالتفات منه إلى الاندفاع صوب زمن قادم، كأن يتّسع مجاله ليضيق بتداعيات خطاب متجاذب بين"القيامة" وأيّام الأسبوع، بين الزمن المطلق والزمن المحيّن افتراضا بمحصّل تجربة الحياة الفرديّة. فيتقابل ضمن الخطاب الواحد (سفر البعث) ملفوظان يتحدّدان بالزمنين المذكورين. إلاّ أنّ البهمة هي الغالبة على هذا الجزء رغم عديد الإشارات إلى ماضي الذات الفرديّة والجماعيّة كـ"أبواب الممالك والحضور والتباريح والحلم والطهارات والدموع والفؤاد والروح والدماء في مجرى "القيامة"، الملفوظ الأوّل من الخطاب وكـ"الحكمة والحقيقة والصمت والبصيرة والدم والعلامة والوشم ورحم الصباح والأمنيات والسّقوف والماء والتراب والوريد والخلق في الملفوظ الثاني. وبذلك تتأكّد سمة الاسترجاع في "سفر البعث" عكس المنتظر في استخدام لفظيْ القيامة والبعث. فتتأكّد صورة الأعماق الدالّة على الماضي الّذي هو أساس رؤية الحاضر

12– السابق، ص. ٥٢.

ومرجع الرؤيا، كأن يبدو، بآثاره الدفينة،الفاعل الأوّل في راهـــن النصّ الشعريّ. وإذا الكتابة وجه آخر للتـــصعيد (sublimation) الّذي يكشف بواسطة الرمز اللّغويّ عن أبعد الحالات وأدقّها فـــي النفس الكاتبة.

وما ينكشف تقريبا ليس خطابا على خطاب، إذ تضاء البهمة بنزر قليل من نور القراءة،كما تزداد العتمة غموضـــا بتـــداعيات اللحظة الكاتبة وبذلك تقارب القراءة وهج المعـــتّم الغـــارق فـــي الاحتجاب دون ادّعاء النفاذ إلى أدقّ أسراره.

وكما للـــنصّ المكتـــوب حريّـــة الانكـــشاف والاحتجـــاب لضرورات شتّى بعضها مجهول وبعضها الآخر معلـــوم نتيجـــة التردّد بين وعي الكتابة ولا وعيها.. فإنّ للقراءة حريّتهـــا أيـــضا بالتحليل حينا وبالتأويل أحيانا، ولكنّ الثابت رغـــم التباعـــد بـــين اللحظتين أنّ مختلف العلامات الشعريّة تتناظم دلالة برغبة الإبطان سعيا إلى كتابة الأعماق عند انتهاج سبيل النفس الكاتبة والمـــا – وراء اللغويّ بحثا عن مواطن قصيّة يمكن بها الإلماح إلى بعض أسرار الكينونة لتتعالق بذلك الحال والحكمة ضمن قصد مرجعـــيّ أوّل للكتابة هو استقراء تاريخ الذات تأكيدا للحضور بالاســـترجاع والشهادة على ما كان و يكون.

الفصل السادس

"الرغام"

إيروسيّة التغالب بين فعل الكتابة

وزحمة الفراغ

١- الكتابة والعشق صفتان لتجربة واحدة.

الكتابة والحالة الإيروسيّة وجهان لفعل واحد في ديوان "الرّغام،أوراد عاهرة تصطفيني" لعلاء عبد الهادي[1]. وحينما نقرأ هامش الأوراد يطالعنا شكل الصفحة وتوزيع البياض والكتابة في صياغة نصّ التميمة: نظام الفوضى وسحر الكلمات وغياب الوجهة باعتماد شكل الدائرة والتحبير بدءا من محوره الأوّل ونأيا عنه في أطراف الصفحة وعودا إليه.. فالدائرة لا تظهر علنا للعين الرائية، ولكنّ الدوران سمة دلاليّة ماثلة ضمنيّا في الهامش والمتن معا استجابة لأسلوب النعت، إيقاعا ودلالة، بما يستدعيه الملفوظ الشعريّ واستناداً إلى روح التمثّل الصوفيّ، بثقافة كونيّة لا تقطع مع تراث الذات والجماعة التي تنتمي إليها.

١- القاهرة: مركز الحضارة العربيّة، ط١، ٢٠٠٠.

أطوار ومقامات أربعة هي التعرّف والمراودة والمزاولة والمعاشرة. وإذا استثنينا "التعرّف" الذي يفيد في دلالة الاشتقاق قيام الفاعل بالفعل لنفسه دون نفي حضور الآخر، فإنّ الألفاظ المتبقيّة دالّة على التشارك..، غير أنّ اختلاف العناصر أثبت معنى الجدل الذي هو صفة التغاير والتعالق.. وبذلك تكتسي جميع المقامات طابع الاشتراك الخفيّ أو المعلن.

كذا الكتابة والعشق صفتان لتجربة واحدة. وما يرد عفويّا حدّ الفوضى يتآلف بالنسيج الحكائيّ ممثّلا في المقامات الأربعة المذكورة وفي عدد من المفاصل الصغرى، كما تظهر في العناوين الفرعيّة المذيّلة للنصوص الشعريّة.

٢ – بفضل اللاّشيء يكتسب الشيء وظيفته.

إلاّ أنّ الكتابة، في استقراء بدئيّ، مسكونة بالفوضى التي تغالب نظام العادة والتكرار.. فلحظة التجوال في عالم علاء عبد الهادي الشعريّ نندهش لظاهرة الانقطاع كما تبدو في تلك الفراغات المستفحلة المبثوثة هنا وهناك كأن تندسّ داخل أبنية الجمل حينا وتفيض خارجها أحيانا لتتّخذ لها شاكلة البياض أو التنقيط، هل هو الفرار من الدلالة إلى البهمة خوفا من بهمة أشدّ إيذاء للّغة والذات الشاعرة وللمعنى الممكن الذي تنزع القصيدة إلى الإمساك ببعض وهجه "بالكلام" والصمت الذي هو البعد الآخر للكلام، في تقدير منظّري الفلسفة الأنطلوجيّة الحديثة، شأن اللّغويّ والشعريّ في ارتباطهما الوثيق بالدازاين (Dasein)، أساس

الكينونة ومرجعها الأساسيّ؟[2] وهل التنقيط، شأن العَنونة المؤجّلة، كما تردُ في نِهايات النصوص الشعريّة ،من علامات السلب،العدم، الموت،اللاّ – معنى بغية نشدان النقيض أو النقائض في الاتّجـــاه الآخر لما يحدث في واقع اشتغال اللّغة والدلالة؟

إنّ الانتصار للكتابة والنصّ والتفضية البصريّة و"للقصيدة – اللّوحة" أو "القصيدة – الحلم" على أدب المشافهة قولا وقولا مدوّنا في طور لاحق، يقضي تفكيك بنية المنطق الموروث فـــي ثقافـــة الصوت المتكرّر وتفتيح الحواسّ على بعضها البعض بعيدا عـــن واقع الاصطفاف والخضوع لسلطة الأذن التي سادت قرونا، كمـــا يستلزم استنفار الذاكرة البدائيّة بواسطة الاستعارة اللّغويّة والمخيال بغية الاستماع إلى صدى الوحشيّ الكامن في الجسد والروح بعـــد أن ثبت للذات الشاعرة أنّ الطبيعة أصدق من العقـــل والظّـــاهرة بسطحيّتها العميقة هي مكمن الحقيقة، وما ينقال أوسع مدى ممّـــا يقال، وما لايقال قد ينقال أحيانا بما وراء اللّغة الماثل فِي بنية اللّغة ذاتها،الهارب من استوائها العلاميّ إلى مرجـــع الـــدالّ بمنظـــور السياق وبما هو أبعد من السياق حيث يستبدّ الرّمز بالأيقونة وتسود الأيقونة العلامة ليستعيد المتوحّش في الأثناء بعضا مـــن بهجتـــه الأولى وترتدّ لغة العقل أمام تداعيات لغة الطبيعة بتجربة صوفيّة تعصف بكلّ الثوابت الجاهزة أسلوبا ومعنى..

إنّ الكتابة في "الرّغام" حكاية شعريّة بدؤها اللاّ – مـــسمّى الأحد واللاّ – أحد، اللاّ – شيء مقابل الـــشيء، حينمـــا تـــضيق العبارة وتلوذ بالتاويّة، كمـــا وردت فـــي تـــصدير الـــديوان،أي

2– Martin Heïdegger,``L'être et le temps.Gallimard.1964.

بالاستعارة بحثا داخل العدم عن معنى للوجود والمُوجد والموجود:

"مَا نَحْصلُ عَليهِ هُنا:

شيءٌ..

لكنَّ، بِفَضْلِ اللاّشيء

يَكْتَسِبُ الشيءُ وَظيفَتَهُ.."

فكيف تنبثق الكتابة من رحم الفراغ،العدم،اللاّ – شيء؟

٣– التعرّف: ارتعاشة الحياة الأولى في بدء التكوين.

تقتضي مغامرة الكتابة بعيدا عن السبل المسطورة في البدء تفكيك منطق اللّغة الموروث والفكر الساكن فيها المستبدّ بآليّات اشتغالها.. إلاّ أنّ الإقدام على هذا الفعل الفوضويّ المتوتّر قد يؤدّي إلى اختلال كامل للوظيفة التعبيريّة بالتوغّل حدّ الضياع والانحباس داخل عتمة الفكر الخامّ[3] ومطلق التسمية حينما يستحيل التمييز بين الاسم والصفة الدالّة عليه.. وما العناصر في "جدل العناصر" إلاّ حلقة توسُّط بدئيّة بين اللاّشيء والشيء، بين العدم والوجود دون التسليم بالفصل بينهما خوفا من التلاشي الكامل في العتمة أو الارتداد إلى منطق العقل الحابس حيث مكمن ثقافة الائتلاف..

كيف يمكن للكتابة أن تحدث الدهشة بمحاولة استعادة "تاريخ الأصل" المتعدّد المنفتح على "جينيالوجيا" الكون (العناصر) وتكوّن السلالة الأولى في غمرة التراكمات المتلاحقة؟

3– Charles S.Peirce.''Ecrits sur le signe.rassemblés.Traduits et commentés par Gérard Deladalle.Seuil.1978.p89.

وهل يشي "المشهد الإيروسيّ"، في تمثّل لاحق، بتغالب الحياة والموت، اللّذة والألم، الامتلاء والفراغ؟ هل يعيد برموزيّته الخاصّة صياغة الحكاية الأولى وقد تناسلت عنها حكايات الأزمنة اللاّحقة كشجرة الأنساب"الخاصّة بتاريخ الكائن ووعي الكينونة؟" إنّ الرؤية طيفيّة، في البدء، كارتعاشة الصور في مرآة التمثّل الأوّل تقريبيّة كأن تنظر إلى المشهد الطبيعيّ برمزيّته الكونيّة من وراء شلاّل: محاولة وصف، سؤال، تعجّب.

"لَمْ يَكُنِ الشّلاّلُ مَحْضَ صَخْرٍ وماءٍ

مثلما الحُلْمُ ..

لَمْ يَكُنْ مَحْضَ غَفْوَة

تَنْدَسُ فيها أسْرارُنا .. كي تَنام

ولمْ تكُنِ الرُّوحُ .. هي..

الّتي فاحَتْ بالإثْمِ عِنْدَ التَّبَتُّلِ،

ماذا تبقّى ؟

سوى أبوابِ قَلبي.. افتَحيها..!

فَريشَةُ الدَّمِ ..

هي الّتي تَمْنَحُ الغابَ..

كُلَّ هذا الجَلالْ!" (4)

4- من قصيدة "علم اليقين"، "جدل العناصر".

وكما تستعيد اللغة بالشعر بعضا من وهج المعنى البدائيّ تستقدم الذات بذاكرة الجماعة على لسان الفرد المتكلّم تاريخ المعابد القديمة والكهانة و"قداسة المدنّس" قبل أن تستقرّ "شجرة الأنساب الأخلاقيّة" في مسلّمات "الخيْر"،و "الشرّ.." فللتعاويذ بهجتها، ولعشبة "الدّم" صرختها، وللخشوع في حضرة "العاهرة العاشقة" طقوسه التي يتردّد صداها في "حلم الصحو..." وإذا المشهد طيفيّ، والحرف، شأن الخطّ في لوحة القصيدة أو قصيدة اللوحة كما ترتئيها عين الكتابة لحظة تشكيل لغة النصّ الشعريّ، تصيُّد لوهج لحظة هاربة في زمن كان ويكون:

"لَمْ تكُنْ هِي..

بَلْ هِي.. العابِرَةْ ،

مرَّت صُبَهَى الأَمْسِيَة فِيها

مِثْلَ جَمْر.. يَفْتَحُ دَمَّةَ الأرْجُوانِ !

و "سَعِيدُ" يَرسِمُ مِنْ خَصْرِها النّوبِيّ ..

نافِذَةً .. من الصَّمْتِ والإسْفَنْجِ.

كي تُجَفِّفَ المَسافاتِ..

..المُدَلاّةَ فِي دُرَّةِ العَيْنْ." [5]

إنّ لكيمياء الحياة أسرارها وللّغة أيضا مكنوناتها،كأن تتآلف العناصر وتتجاور الحروف لتتشكّل الحياة وحياة العبارة في ذات

5- "التوادد"، التعرّف: "جدل العناصر".

الحين بضرب من الغناء والفسخ (métamorphose) معاً أو هــو الغناء يتناظم بحركتين متعاكستين: مدّ وجزر، كالصعود يليه نزول بالترتيب وبالترتيب العكسيّ، وبالتوزيع اللفظيّ يليه توزيع آخــر يعتمد ائتلاف المسمّى واختلاف التسمية، شأن التمدّد والتكرار في نسق اطّراد الحركة الشعريّة:

"التّلوين": "لِلْهَوَاءِ قُبَّرَةٌ مِنْ شَهِيق"(...)

"التّمكين": "لِلْمَاءِ قُــبَّرة من بُخَارْ"(...)

"الصّلة": "للنار قُــبَّرَةٌ مِنْ دُخَانْ "(...)

"الصُّحْبَة" : "لِلرَّمْلِ قُبَّرَةٌ مِنْ هَبَاءٌ"(...)

فيتقاطع بذلك التكرار والتغاير ليتناظم الغناء بالتكرار وإيقاع المعنى أو معنى الإيقاع بالتغاير. وكأنّ "الاستتار" ذروة الانــدفاع في منظومة الصعود،إذ تتآلف كلّ العناصر في نقطة واحدة هــي الشمس تستحيل باللّغة إمكانا للتسكين والتمثيل والحضور: "سأدخل لها الشمس وحدي" وما حدث صعودا بتباطؤ الحركــة وتعــدّد المشاهد انقلب نزولا سريعا بمشاهد خاطفة:

"لِلْمَاءِ قُبَّرَةٌ مِنْ بُخَارْ..
لِلرَّمْلِ قُبَّرَةٌ مِنْ هَبَاءْ..
لِلنَّارِ قُبَّرَةٌ مِنْ دُخَانْ..
وَالشَّهِيقُ قُبَّرَةُ هَذَا الْهَوَاءْ.."

كذا "التعرّف" في "بدء الرغام"، حوار الذات مع العناصر وحوار العناصر مع بعضها البعض بشهادة الذات الحالمة وبواسطة الرؤية–الرؤى عبر الكلمة ومن خلال طيف الظلّ وارتعاشة الحياة الأولى في بدء التكوين. وكأنّ توتّر اللّحظة–الزمن أو المادّة الأولى يحوّل كثافة الوجود فجأة إلى تبدّد موقعيّ بإمكان الوعي المتحقّق، تلك المصادفة تلد الموجود ووعي الكينونة الذي به يكون..

٤ – المراودة: شهوة الكتابة بين حدّ اللغة وشساعة الفراغ:

من "جدل العناصر" إلى "جدل التساؤل" انتقال من الوجود شبه المطلق إلى الوجود والموجود، بعد أن أعلن الضمير المفرد المتكلّم عن حضوره بالإشارات الدالّة عليه خلافا لتعبيرات اختفائه في الطور الأوّل.

فينتقل النصّ الشعريّ من الطبيعة توصف بالحدس الكاتب إلى الحدس يوصف بطبيعة الجسد ومتخيّل الحسّ.. فتمارس الذات الشاعرة لعبة السؤال في خوض تجربة العشق.. وكأنّ المقام الحسّيّ في إدراك الوجود شعرا يسفر عن رغبة جامحة في استكناه الذات للبحث من خلالها في الآخر(هي). وما بدا واحدا ممثّلا في الذات الواصفة مقابل العدد (العناصر) أضحى ازدواجا: الأنا يحاور ذاته ويبحث من خلالها عن ممرّ إلى الأنثى–الرمز، إذ اليقين هو بدء"التعارف"، واليقين هو أيضا بدء السؤال. غير أنّ اليقين الثاني ليس إلاّ وليد الترجيح والفسخ بالذات ومن خلالها لتعلّم الزهد،النسيان، الدمار:

"لَمْ تَكُنْ هِي..

حينَ خَلَعْتُ وَجْهِي ..

هي ..

المَجْهُولَةُ..

الّتي كانَتْ مُهَــيَّــأةً.. للعُبورِ.

تَفْــتَحُ لي زُهْدَها،

تُعَــلِّمُني كَيْفَ أنْسَى..

دَمَارَها..

المُسْتَتِبَّ!" [6]

وإذا الأسئلة تتوالد من رحم اليقين، كالاختلاف يندسّ وهجه المعرفيّ الحدسيّ في منظومة ثقافة الائتلاف، ذلــك الإرث الــذي يصطبغ به التراث في ظاهر التداول.. وما كان مجالا للانفــصال بين السؤال والإجابة في ممارسة المنطق المعتاد يــضحي ســياقا حادثا للتداخل حدّ الاندغام المشترك بين من يسأل وما يُسأل فيــه، وبين الاستفهام وما يبدو إجابة أو إمكانا للإجابة، بل قد ينكــشف السؤال إجابة مّا على دهشة السؤال ذاته والإجابة إيغال آخر فــي التساؤل كمعرفة اليقين الحدسيّ تغالب في الاتّجاه الآخر، أو فــي داخلها معرفة اليقين العقليّ:

"سَلْ !

عَقْلُكَ تُقَــلِّبُهُ يَدان غَرِيبَتان

6– "عين اليقين" من "جدل التساؤل".

وَسُؤَالُكَ نَحْوٌ فِي دَمِي وَخدِي ..

فَتَعَـلَّمْ ..

كيفَ تَدُسُّ فِي قَبْضَةِ الحُبِّ ..

الإجَــابَــةَ،

.. والسُّؤال." (7)

ولأنّ الأسئلة والأجوبة تلتقي في سياق واحد هو "المراودة" تتّخذ لها إمكانا لدلالة مزدوجة (الحبّ والكتابة) فإنّ البياض هـو الإجابة شبه اليقينيّة الواحدة التي لا تقبل الدحض تماما كـالوجود الذي سببه الأوّل ومآله العدم.. فينشأ السؤال ليتلاشى سريعا فـي زحمة البياض المرسل أو التنقيط الدالّ عليه ويصطدم بعجمة اللفظ الهارب من معناه:

"لماذا لَمْ تَقْتَرفِي التَّوَجُّسَ؟"

الكَوْنُ نَحْوُ التَّناقُضِ والائتلافِ ..

(.. .. .. ..

.. ..) (8)

فتتكرّر محاولات السؤال والإجابة، التدليل واستحالته،الملء والفراغ على امتداد المقام الخاصّ بالمراودة، وما بدا مدًّا وجـزراً في حركة الوعي البدائيّ المصاحب لرؤية العناصر فـي المقـام

7- "المسامرة"، من جدل التساؤل".

8- "المحاضرة".

الأوّل استحال ترجرُجا دالاّ على الملاعبة كرّا وفرّا بتردّد شـــهوة الكتابة بين الواقع والإمكان، بين حدّ اللّغة وشساعة الفراغ الأبديّ.

٥- المزاولة: القلم يلج الفراغ:

لقد مثّل تعدّد الأسئلة – الأجوبـــة أو الأجوبـــة – الأســـئلة تراكما في تجربة شهوة الكتابة والحبّ معا. وكما يتعاقب تـــراكم الشهوة الفيض تؤدّي "المراودة" إلى "المزاولة" "بجدل اللحم" حينما تتغيّر صورة الحوار بالتوالج.

وإذا الأنثى – القصيدة، في بدء المزاولة، عدد في واحد، إذ تنفتح بأقصى الجهد استعدادا لقذف مجازيّ، تقارب به الشهوة أبعد المواطن في عالم الرغبة.

كذا "المزاولة"، بهذا المقام الثالث، بدء تحرير الشهوة مـــن قيود الجسد العاقل بانتفاضة الحواسّ ليستعيد الجسد أحـــلام نزقـــه الأوّل من تاريخ المعابد القديمة:

"امرأةٌ لها رائحَةُ.. السُّؤال!
رائحَةُ العَقاقيرِ الّتي تَستَعيدُ..
كَهفَ الطُّفولةِ
ربَّما شاغَلَتْني..
وربَّما..
خَدَّرَتْ زَغَاريدَ جَسَدي.. فَقَالَتْ:
ضَجِـرٌ ورَّطَتهُ الكُهولَةُ!" (9)

9- "الأنس"، من "جدل اللحم".

وكذا "المزاولة" تناسل صور خارج دوّامة الــزمن المعتــاد باتّخاذ وجه الديمومة المتكرّرة حينما يتآلف القديم والحادث مرورا من روائح الكيمياء القديمة إلى المكان بأشيائه الراهنـــة وبعــض التفاصيل الدالّة عل وجوده المباشر:

"طُوبَى لِعَاهِرةٍ اخْذَتني مَدىً للشَّهيقِ

كي تَحْمِلَ إليَّ..

بَوْحَ الشَّوارِعِ،

الحَياةَ في "الباص"،

واجِهَةَ المَحال،

"أرابيسكَ" بَيتٍ قَديمٍ،

أوردَةَ المَبانـي.. قَبْلَ السُّقوطِ،

أحْشَاءَ الحَديقَةِ،

تَعَبَ الجنودِ الذين اسْتَراحُوا إليها،

دهاليزَ قاهِرتي.. المُعْتِمَةُ..

[باخْتِصَار]

زَفِيرَ الحَياةِ "[10]،

وكذا "المزاولة" أيضا تكثير لأفعال الذكورة بــضراب خــاصّ

10- "المشاهدة"، من "جدل اللحم".

كالقلم يفتضّ بكارة الصمت ويدمي البياض بشهوة مكبوتة لتتهدّم الحدود الفاصلة بين مشهد العناق وفضاء المدينة وصور المعابد القديمة ورعشة الحروف وفيض الشهوة يدكّ سجون العادة ويحول نظام المكان إلى فوضى تتهاوى فيها خطوط الفصل بين مختلف العناصر.

وإذا جسد الأنثى – القصيدة، بهذا التمثّل الإيروسيّ،صفحة تكتظّ بالعناصر وأشياء المكان (المدينة) وحالات الرغبة وهيجانها بما يتردّد من مقول شعريّ في هذيان الرؤية الطيفيّة:

"أُسَارِقُ النَّظَرَ إليها

وهِي تُخْرِجُ من بَيْن ثَدْيَيها:

ضُلوعاً.. ضَاقَ فِيها.. الكَلامُ،

ذَيْلَ السَّرِير،

أزِقَّةً يَحْتارُ فِيها الهَواءُ،

جَسَدَ الحَوارِي،

شَاحِنَةَ الجُنودِ،

وبُصاقَ مَنْ مَــرّوا قَبْلِي.

نَعَم..

..أريدُك وَحْدَك ..

فضاءً.. يَسْبِي هَذا النَّهار." (11)

11- "الغيرة"، من "جدل اللحم".

وكما تختلف العناصر وتتعالق في المشهد الكـونيّ خـلال الطور الأوّل من تجربة الكتابة – العشق تستمرّ فـي "المزاولـة" كالسيولة تتردّد بين الماء والطمث، والهواء نَفَس أنفاس وكالنـار شهوة مجنونة تتملّك الجسد لحظة المباشرة، فتخترق تلك العناصر الجسد عند التوالج المسبوق بالوضوء، المصحوب بالأذان ليتـآلف المقدّس والمدنّس في مشهد خاصّ، بدؤه ومنتهـاه تلـك الـشهوة الجامحة فيتصدّره الهواء والماء وتتوسّطه النار، وينقضي المـاء كفيض عارم يشتدّ إلى أن يبلغ أعلى الذرى ثمّ ينتهي إلى الانحدار.

كذا يكتمل مشهد العناق(المزاولة) "بالعهر الكامل" وتجلّـي كلّ العناصر في لحظة توتّر قصوى تصيب الجسد – الكـون أو الجسد – القصيدة.

وإذا الكتابة شبيهة بالموقف الإيروسيّ، كالقلق يلج الفـراغ كي ينزف ألما حبّا، وكالفحولة سرعان مـا تفـضي إلـى العنّـة والانكسار وكخصي الذكورة المتكرّر في حرم الأنوثـة الزاخـر بصور "قداسة المدنّس" أو "دنس القداسة" قبل أن يـستقرّ مفهـوم الأخلاق في ثوابت الخير والشرّ، وكاستفحال الرغبة واصطدامها التراجيدي المتكرّر باستحالة استمرارها لحظة تفرّ الـشهوة إلـى كهفها العميق لترقد أو تتظاهر بالرقاد في انتظار إثـارة أخـرى. ولكنْ، كيف يمكن للمزاولة أن تخصب حكاية – عددا؟

٦– **المعاشرة:ما يلده الفراغ يلتهمه الفراغ أخيرا:**

الشهوة متعدّدة والفاعل كُثُر، وما يلعق بالرحم فـي"جـدل الحكايات"لايتأتّى من دفق واحد:

"أوَلَمْ تَكُنْ هِيَ الَّتِي جَرَحَت عَباءَتَها..

ثُمَّ قالَتْ: كثيرون مرّوا عَلَيّ سِواكْ !

لَمْ تَكُنْ تُدارِي.. جَفْوَةَ الصِّدْقِ فِي قَوْلِها.

كانَ يُغادِرُها الآخَرُون..

وَهِيَ تَدُسُّ مِنْشَفَةً قَدِيمَةً،

تُجَفِّفُ مَاءَ "المَشَاوِير".

أأرْجِعُ الآنَ أحْكِي

كيفَ كانَتْ.. تُوغِرُ صَدْرَ الهَواءِ..

وهِيَ تَخْلَعُ عَنْها "الحَكَايا!" [12]

لقد نتج عن المزاولة فعل المعاشرة الدالّ على الكثرة والتكرار تماما كبتول المعابد القديمة تمتثل لرغبة الأبناء المتجدّدة وتبارك سعيهم إلى أن يخوضوا غمار الحريّة ويمارسوا طقوس الشهوة في زحمة البخور والابتهالات وحركات الجسد الراقص،أو كالكتابة حيث يلتقي فعل الكينونة والرمز الإيروسيّ في تنازع الرغبة والموت..

كذا "الشعريّ"، في "جدل الحكايات"، توغّل في كهف النسيان بحثا عن صدى قديم، حيث الأسطورة ظلّ لبدء كان وللّغة سحرُ الأصوات تتعدّد وتختلف لينقدح في الذهن شكل الصورة الأولى قبل أن تتمايز العلامة والأيقونة والرمز.. فيتولّد عن الرقم

12– اللوائح، من "جدل الحكايات".

والحرف والكلمة في ذاكرة الزمن الأوّل المستعاد طيــف المــرأة والرجال و"رحيل العودة" و"الحنين" و "بعض النبيذ المدمّى":

"ستّ وخَمْسُونَ مرَّةْ..

.. تَعَــرَّتْ،

وهي تَنْتِفُ من قَلْبِــها..

ذِكْرَى رجَالٍ ثَلاثَةْ ،

رَمَوا عَلَيها الطّيورَ.. في لَحْظَةٍ واحِدَةْ.

كيفَ ظَنّوا جَميعاً.. أنَّهُم غائرُون.

وكَمْ رَحَلُوا.. حينَ جَاءوا!

هلاّ تَرَكْت لِهُمْ كِسْرَةً مِن حَنينٍ،

وبَعْضَ النَّبيذِ.. المُدَمَّى." (13)

فتتعدّدالأرقام "سبعة وستّون رجلا"، "ثلاث وسبعون ســـنة" إضافة إلى الرقم "ستّ وخمسون مرّة"، لتأكيد معنى التقريب فـــي صياغة القصيدة – التميمة، حيث لا قداسة خارج معنى الدنس ولا دنس في جوار اللّغة، القصيدة، العاهرة البتول، الحوض المرتخي، الظلّ، دفء الحنين العادة، التكلّم، الرغبة "إثم التعبّــد" ، الغيـــاب وانحباس الشهوة تدليلا على الحاجة إلى "الكتابة – الشهوة":

13– "القيام"، من "جدل الحكايات".

"لِمَاذا انْتَبَذْتَ فَوْقَ.. الصَّلاة.. غِياباً..!
يُقَطِّرُ حَوْلَ مَكانِكَ ظِلاً لا يَحْتَويني.. ؟
شَـكـيَّتى.. فِي هَديري..
لِرُعْبِ الشِّراعِ.. حينَ تَهْمِسُ لَهُ الرِّيحُ..
أو يُسِرُّ لَهُ الزَّوْرَقُ السَّكْرانُ:
الرَّقْصُ أجْمَلُ.. إنْ أعْقَبَهُ الفَرَاقُ،"

ولأنّ الفراغ سيّد الموقف، وهو الدافع إلى التلفّظ والمختلف عنه آلت الكتابة إلى الصمت، شأن الحكاية بدء.. فانقضاء، ذلك أنّ ما يلده الفراغ يلتهمه الفراغ أخيرا.

وكما تنشأ دورة الموصوف الشعريّ"باليقين" تنتهي بالحقيقة" لا ترجيح حينما يتعلّق الأمر بإثبات الموجود وتأكيد "الشهادة" على الوجود، بلغة الحدس الشعريّ..

٧- **بدء آخر :الكتابة في"الرغام"ضرب خاصّ من الاستماع:**

الكتابة في"الرغام"، أوراد عاهرة تصطفيني "لعلاء عبد الهادي حكاية الرجوع إلى أصل الكائن، إلى مادّة الطينة الأولى إلى التراب مرادف الرغام، الذي شهد تفاعل عناصر الحياة فيه كالماء والنار على وجه الخصوص.

والكتابة في "الرغام" ضرب خاصّ ومختلف من الاستماع كأن تستعيد الأذن حضورها الأوّل في تمثّل العالم والاشياء وممارسة فعل الكتابة بالسؤال بدءا، وبالسؤال انتهاء. فتتواصل العين والأذن كأن تنصت العين وتبصر الأذن باشتراك خاصّ

يظهر في ذلك الحدس الشعريّ الحريص على تحويل لغة الكتابة إلى لغة للسماع أيضا.. بتغيير وجهة الحرف والمعنى من ازدواجيّة السؤال والجواب إلى "السؤال الجواب" أو "الجواب السؤال" ومن يقين المنطق المعتاد إلى المصادفة وعفويّة اللحظة الكاتبة، ومن وهم الامتلاء إلى شعريّة الفراغ، ومن استواء العبارة إلى تجاويف الصمت حيث اللغة المفترضة إمكان للّغات واللاّ-معنى إمكان للمعنى.. فينتفض الجسد الكاتب بجنون الشهوة إذ يتملّكه في ذات اللّحظة عشق الحياة وشهوة الكتابة..

وما يحتجب عادة داخل الأشياء والألوان ينكشف فجأة، "كخطو الضوء يتسلّل بين الشوارع" و "رجفة الماء في الثلج حين يغادر" و"جلبة اللون في الرمادي"[14].

ما يتراكم من ملايين الأعوام في زمن السيرورة الطبيعيّة يُختَصر كالجسد يعيد بالمشهد الإيروسيّ حكاية التكوين، ويرسم بهيجان الحواسّ ثورة العناصر في بدء الخليقة، كالتراب يحوّله التأجّج والفيض إلى جسد نابض بالرغبة وقلب عامر بالحبّ وذات تعي وتفكّر وتحدس وتحلم باستمرار.

14- انظر"الأنساب" في الغلاف - القفا.

الفصل السابع

"معجم الغين"

استمرار في نهج الكتابة الإيروسيّة

بالحفر في الدلالات الأخرى للغيّ أو الغواية

لون آخر للكتابة الشعريّة هو "معجم الغـــين" لعـَـلاء عبــد الهادي[1] تنتهج به الذات الكاتبة سبيل التجريب عودا إلى رمزيّــة الحرف، وتحديدا الغين،وذلك باستقدام الدلالة الأنتروبولوجيّة للخطّ العربيّ الضاربة بجذورها في قِدَمِ تمثّل الطبيعة والأسطورة معا،إذ يجاوز الحرف العربيّ بظاهر تشكّله الكتابيّ حدود الصوت إلى ما وراء الشكل حينما يتّسع مجال الأيقونة بالرمز الأسطوريّ وجماليّة الانثناء أو الطيّة عند الاستدارة تجويفا وامتدادا فـــي الاتّجــاهين الأعلى والأسفل، كما للتنقيط جماليّة التواصل بين البعض والكــل بين الحدّ والإطلاق، بين التفريد والتكثير. فكيف يمــسي الحــرف

1- علاء عبد الهادي،"معجم الغين"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢.

معجما؟ كيف تستحيل العلامة الواحدة مجالا دلاليّا متعدّدا؟ كيف يتجاور الحرف واللفظ (العلامة والدلالة) بفعل الاختيار وإعادة التوزيع الدلاليّ تبعا لتنظيم خاصّ يؤالف بين قانون اللّغة وعفويّة الكتابة، بين ماضي النسق وراهنيّة اللحظة؟

فتنبثق الدلالات من العلامة الواحدة، كالغبّ، الغابر، الغبراء الغبش الغبطة، الغبوق، الغبين، الغترفة، الغتمة، الغثاء، الغدر الغادف الغيداق، الغدوة، الغربة، الغريب، الغربال، الغردقة الغرّ الغريزة الغراس، الغريم، الغمش، الغمغمة، الغبطة، الغضب وتتناظم هذه الألفاظ/ الدلالات في مجامع دلاليّة كبرى: "الخواء" و"البوح" و"في مدح العتمة" و"الحيوان" و"القاهرة.. نظرة طائر" و"العماء" و"الانمساخ" و"وقائع الأشياء الصغيرة" و"البغضاء" بأسلوب التداخل، كأن ينقطع المسارّ الدلاليّ بعد اطّراد ليُستأنف، وبذلك يستقرئ علاء عبد الهادي بنية "الغين" العامّة من منطق التوزيع الدلاليّ بدءاً باللفظ الّذي هو تجاور حروف وانتقالا منه إلى "الثيمة" Thème حيث تتآلف الألفاظ جملا وتتواصل الجمل نصوصا بمجمل المعاني دون الانفصال عن الصورة الجامعة بدءاً ومرجعاً وانتهاءً، الّتي هي الغين وما الفهرس إلاّ دليل على هذا التوزيع الدلاليّ الخاصّ،إذ يساعد على تفكيك مسارّ الديوان وإعادة تركيبه بفعل القراءة المُحلّلة المتأوّلة.

وإذا "معجم الغين" اتّجاه خاصّ إلى تخطيط الكتابة استنادا إلى صلة العلامة بالدلالة، كأن يضحي حرف الغين معجما يزخر بدلالات الألفاظ، وبنسيج الدلالات حينما تتّسع دائرة النصّ الجامع، كرقعة شطرنج أو كلعبة "البوزل"، تفكيكا وإعادة بناء. كذا يلتقي منطق اللّغة والمعنى أو إمكان المعنى في مسارّ إنشائيّ يتركّب

أثناء الكتابة دون أن يستقرّ على شاكلة نهائيّة لما للحرف عند تمثّل خطّيّته من انفتاح دلاليّ وما للّفظ من اتّساع معنى، وما للمعنى المعاني من كثافة دالّة تجاوز حدود الدلالة إلى التدلال (Signifiance)، فيختلف "معجم الغين" عن دواوين علاء عبد الهادي السابقة، كأن يتّسع مجال هذا الديوان التناصّيّ بثقافة لسانيّة سيمانطيقيّة تؤالف بين الحرف واللفظ والصورة الذهنيّة والنسق المنطقيّ والحال والمعنى وإمكان المعنى مهتمة بدال مهمش. تُستعاد "كتابة الأعماق" هنا بصوت حادث يختلف عن الأصوات الماثلة في الدواوين السالفة لينطلق المشهد الشعريّ بوصف "الخواء"، ذلك السلب الفاعل الّذي يستدعي ملء إيجابا، معنى مّا، وهو مرادف الكتابة يسكن شعورها الكائن، كالدودة تنشئها الثمرة لتهلك بها،فلا سلطة في البدء ولا انقضاء إلاّ بهذا النفي الّذي هو بدء ومحصّل انتهاء:

"غَرِيباً يَبْدَأُ الإِنْسَانُ
غَرِيباً يَعُودُ
فَطُوبَى لِمَنْ بَيْنَهُمَا"[2]

كما يتحدّد الخواء بالموت، ذلك الوعي الماثل في الوجود بل هو الحال أو المقام الأقصى في تمثّل هذا الوجود، تساعد على الكشف عن بعض أسراره حكمة "الغثاء"[3]، وهو ما يطفو على

2- السابق.، .، ص٥.

3- الغثاء،ما يحمله السيل من القمش (...) الغثاء الهالك البالي من ورق الشجر الّذي إذا خرج السيل رأيته مخالطا زبده...، "لسان العرب" لابن منظور.

سطح النفس عند الانفعال باللفظ الّذي يمكن اعتباره حكمة أو من قبيل الحكمة كـ"وصايا" الميّت مجازا، المائت حقيقة تختصر حياة الكائن في عدد محدود من الألفاظ – الدلالات، وكالقول في المعرفة والصداقة والماء والاستغناء والكرامة والتهذيب والفراغ وحبّ الآخر بعد الموت والجثّة و"البلاد تبحث عن حتفها كلّ يوم"[4]. كما يُعرّف "الخواء" في الديوان أيضا بـ"الغنيمة" تشي بنقيضها الّذي هو إرث القبيلة الثقيل المتحكّم في الذات والذاكرة يستلزم الشهادة إفصاحا عن"مهجة فارغة:

"كَانَت الذِّكْرَى قُنْفُذًا،

وَكُنتُ مَحْضَ شَاهِدٍ

يَكْسَبُ.. مُهْجَةً فَارِغَةً" [5]

ولأنّ "كتابة الأعماق" مشروع دائم لقراءة المجهول الكامن في الذات فإنّ الخواء تسمية بدئيّة لذاك المجهول الّذي لايعني فراغا محضا بل هو المختلف عن امتلاء السطح ومايفيض في الخارج من وقائع وأشياء، لأنّه يحدث في الأقاصي الدفينة، هناك بعيدا عن الوعي والإدراك الحسّيّ، وهو بمثابة الرحم المنجب للمعنى الشعريّ، والغامض الّذي يستدعي تجلية أو المكبوت يستلزم بوحا، تصعيدا أو تنفيسا. وما البوح إلاّ وليد ذاك "الخواء"، كأن يتّسع أفق اللحظة الكاتبة ويعمق بالحال الاستثنائيّة:

4– السابق،، ص،، ١٨.

5– السابق،، ص،، ٨٣.

"الآنَ..

....

ثَمَّةَ ذِكْرَياتٌ تُغادِرُ

بَعْدَ أنْ نَضَجَتْ

مِنْ كَثْرَةِ الحَكْيِ.." (6)

وإذا الكتابة الشعريّة بوح اقتضاه تراكم الحالات في لاوعي الذات الكاتبة بدءا بالطفولة المبكــرة ومــرورا بمراحــل العمــر الأولى.لذلك يتحدّد الفعل الكاتب بالماضي حينما ينفتح "الآن" على أقدم الأزمنة في تاريخ الذات الفرديّة والجماعيّة. فتبــدو النـــار أو حلم النار شاهدا على هذا البدء المستعاد بـــ"الشهوة":

"فُوَّهَةُ النَّارِ اشْتَهَتْنِي" (7)،

وبذكريات الرضاع والمدرسة الابتدائيّة والمعلّمة و"صـــورة مريم" و"سور الحديقة" و"جرح الزجاج"..، تزخر بها علبة الطفــل المنزوي داخل غرفته بعيدا عن الأنظار:

"كُلُّ هَذِهِ تَقْفِزُ مِنْ عُلْبَتِي

فَأُمْسِكُهَا كَيْلا تَهْرُبَ

وَأَجْلِسُ أُرَتِّبُ فَوْضَايَ،

6- السابق.، .، ص٧.

7- السابق.، ص.، ٩.

فإنْ نَجَحْتُ سَأخْرُجُ مِنْ غُرْفَتِي

فِي الْقَصِيدَةْ..

فَالنُّورُ هُنَا حَالِكٌ

وَأنَا أُحَاوِلُ وَحْدِي

أنْ أُعِيدَ

كُلَّ شَيْءٍ قَفَزَ مِنْ عُلْبَتِي،

كَمَا كَانَ..

فِي.. الذَّاكِرَةْ" (8)

بيت، غرفة، علبة، ذات مقفلة تنفتح إلى الداخل، تلك هي بعض من الإشارات إلى "كتابة الأعماق" فراراً من السطح المخادع إلى قيعان النفس، ومن الحاضر إلى الماضي بوهج اللحظة الكاتبة (الآن). فيتحدّد "الفراغ" بذلك الامتلاء المجهول بحكم تقادم الزمن و"اختفاء الأشياء" واستيحاء بعض من أقوال الجدّ:

"تَخْتَفِي الأشْيَاءُ إذَا دَخَلَتْ فَارِغَةْ!

هَكَذَا حَدَّثَنَا جَدِّي،

وَنَحْنُ – صِغَاراً – نُبَاغِتُهُ لِلدُّخُولِ.." (9).

8- السابق.، ص.، ٣٥.

9- السابق.، ص.، ٤٢.

كـ"الميلاد"يصطحب موتا، وكالجديد لا يمنح إلاّ قديما.[10]

إنّ "البوح" مدفوع في الأساس بالبدايات الأولى، كـولادة الاسم ونشأة الذات واستحالة معرفتها رغم خبرة أعوام:

"ما "إسْمُكَ؟"

عُذْراً..

قَدْ وُلِدتُ اليَومَ(...)

ولَم أعتَدْ بَعْدُ "إسْمِيَ"

مَن الَّذِي يُخيفُكَ؟

أُناسٌ لَطِيفُونَ مِثْلُكَ!

[سِتَّةٌ وَأرْبَعُونَ عَاماً..

كَي أعْرِفَ أنَّنِي..

مَا عَرَفْتُ يَوْماً

أنَّنِي مَنْ أكُونُ.. !]"[11]

فلا إمكان لإدراك بعض من هذه الذات إلاّ بـ"الآخرين" حضوراً بالغياب[12]. وكما يستلزم الخواء البوح لايكون البوح إلاّ باستقراء العتمة. كذا ينبثق المجمع الدلاليّ الثالث (العتمة) من

10- انظر "الغاشية".، ص.، ٥٥.

11- السابق.، ص.، ٦٤.

12- انظر "الغناء".، ص.، ٨٥.

البوح، كصلة الوضع بالكلام، والوجود بالموجود. وما الظـــلام إلاَ بدء ومرجع، عكس الضوء الّذي هو استثناء يخفي بحكـــم العـــادة حقيقة الأصل[13]، وهو شبيه بـــاللوثة" في صفحة هذا الوجود:

"أمّا أنَا فَلَمْ أزَلْ ..
أمْسَحُ شُرْفَتي،
فِي كُلِّ صُبْحٍ،
مِنْ بُقْعَةِ الضَّوْءِ ..
دُونَ جَدْوَى.. !" [14]

إنّ"الليل"، بهذا المنظور،انسيال دائم يخترقه الضوء بين الحـــين والآخر كي ينطفئ سريعا، كحياة الكائن سرعان ما تنقضي بالموت:

"يَذْهَبُ كُلُّ هَؤلاءِ البَشَرِ .. إلَى اللَيْلِ
فَمَاذَا يَتَبَقَّى إذَنْ ..
عِنْدَمَا يَتْرُكُون .. ؟
غَير ريحٍ طَويلَةٍ عَلَى الشَّاطِئَيْن،
تَكرَهُ النُّورَ مِثْلِي.
وَمَاءٍ حَنُون،
يَصْحُو لَهُ اللَيْل.

13– انظر"الغبش".، ص.، ١٠.
14– انظر"الغدوة".، ص.، ٢٣.

وَذُكْنَة ..

تَعْرِفُونَهَا !" (15)

فتتأكّد بذلك صفة "الثابت" عند استقراء علامات الليل الّــذي هو السواد، مرجع كلّ الألوان والأحوال.[16] كما تتكــشف صـــفة الطارئ المتغيّر الزائــل المنقطــع عنــد استحــضار علامـــات الضوء.[17] لذلك تسعى الذات الشاعرة إلى مقاربة هــذا الــسواد بعشق جارف تقابله كراهيّة مقيتة للضوء، بل إنّ الكلام هو السعي إلى إدراك أدقّ حالات الصمت،لأنّ العبارة لا تكون إلاّ بالبهمـــة، ولا معنى للكلام الّذي لا ينتصر للصمت:

"أُحِبُّ طَيْشَ الْكَلامِ،

أُشْهِرُهُ فِي وَجْهِ الصَّادِقِينَ،

أَدْفَعُهُم للسّكُوتِ،

مِثْلَمَا أَقْنَعْتُ قَمَراً مَرَّةً،

أَنْ يَمُدَّ المُحَاقَ ثَلاثَ لَيَالٍ جَدِيدَة..

كيلا يَخْدَعَ النَّاسَ..

فِي اللَّيْلِ.. يَوْماً..

وُضُوحُ الطَّرِيقِ." (18)

15– انظر"الغربال.، ص.، ٢٦.

16– انظر "الغردقة".، ص.، ٢٧.

17– انظر"الغزالة".، ص.، ٤٥.

18– "معجم الغين".، ص.، ٥٠.

وما القصد الأول من الكتابة إلاّ محاولة إدراك "العتمة الخالصة"[19] إذ بالتجلية ينزاح فعل الكتابة عن قصده المرجعيّ ويضلّ سبيله إلى الأعماق، كأن يعود إلى متاهة الضوء ليتلاشى وجوده بالتسمية الكاذبة:

"اللَّيْلُ يَخَافُ،

لِذَا اللَّيْلُ أَسْوَدُ،

يَسْتَتِرُ خَلْفَ الأَشْيَاءِ .. دُونَ مُسَمًّى!

وَحِينَ يُسَمِّيهَا النُّورُ .. يَموتُ." [20]

فتنتهج الكتابة سبيل "الواقعيّة الطبيعيّة" الّتي هي أساس الوجود بتجاور "العتمة" و"الحيوان"، كتواصل "البهمة" و"البهيمة"[21] عند استقراء معاني الحريّة والقوّة والموت وكما تتقابل الظلمة والضوء في التدليل على الحريّة والأسر تشي الطبيعة بنقائضها ممثّلة في المدينة مرادف القيد والقهر والموت البطيء:

"يَسْأَلُنِي صَاحِبِي:

كَيْفَ تَعِيشُ يَوْمَكَ؟

يَطْرُدُنِي خُبْزِي مِنْ بَيْتِي كُلَّ يَوْمٍ ..

19- انظر "الغلاف".، ص.، ٦٨.

20- "معجم الغين".، ص.، ٨٧.

21- انظر الأرنب والذئب في "الغبوق".، ص.، ١٣، والأسد في "الغضنفر".، ص٦٠، و"الفأرة" في "الغيب".، ص.، ٦٤.

الحُرِّيَّةُ!

لاتُحِبُّ الزِّيَارَةَ،

لِذَا كُنتُ أعْوِي لَهَا -مُتَهَدِّلاً- كُلَّ لَيْلَةٍ،

لَيْتَهَا تَنْتَبِه،

فَقَيْدُهَا فِي يَدَيّ .. وَسِيقَانُهَا ..

وَسْطَ المَنَازِلِ!

لَمْ تَخْرُجْ مِنْ سِنِين." [22]

فتتلازم بذلك المدينة والضوء والغربة[23] وزحف المبـاني على الحقول[24]، كما تتعدّد صفات الظاهرة ،المكان الآسر بمتعدّد الوجوه بدءا بالرذيلة ووصولا إلى العشق[25] المزحـوم بـالمرور والأفكار والأحوال[26]، المسكون بتلوّث الدخان المحكوم بـسماع شحيحة لا تخصب ماء[27]. وإذا القحط الغالب على المكان يستدعي حلم الماء بنحت خاصّ (الرهنامج) يؤالف بين الراهن والبرنـامج انتصارا مؤقّتا للآن في غياب الأفق الّذي به يمكن تمثّل مـستقبل مّا. فتتكثّف صور البحر والربّان والدلافين والخـشبة المكـسورة والأسماك الجائعة واللجّة ومستودع البحـر والمركـب والرحلـة

22- "معجم الغين".، ص.، ١٤.

23- انظر "الغريب".، ص.، ٢٥.

24- انظر "الغزو".، ص.، ٤٨.

25- انظر "الغشاوة".، ص.، ٥٢.

26- انظر "الغلامة".، ص.، ٧٠.

27- انظر "الغيبوبة".، ص.، ٩٨، و"الغيرة".، ص.، ٩٩.

الطويلة والشراع والنهر[28] في حلم بديل يرحل من خلاله الشاعر في القيعان القصيّة صوب "هدف مّا":

"مَعَ قُبْضَةِ الرُّبَان،
كَانَ البَحْرُ يَتَفَتَّحُ رُوَيْدَاً ..
يَتَحَوَّلُ إِلَى سَاعِدٍ هَائِل،
يَسْعَى إِلَيَّ .. !
بَيْنَمَا أَسْعَى ..
فِي اتِّجَاهِ .. الهَدَف!" [29]

فيُحدّ الهدف هنا بالكتابة، هذا الاسم المختلف الحريص على مقاربة الليل، البهمة، طبيعة الأشياء، حال الفرار من الذات إلـى المكان ومن المكان إلى الذات، بمغامرة البحث عن لغـة جديـدة تسعى إلى مقاربة العتمة واستنطاق الصمت:

"باختصار ..
لَمْ يُدْرِكِ النَّصُّ - بَعْدُ- شَهْوَتَهُ المُؤَجَّلَةَ،
وَالعَتَمَةُ لم تَفْتَحْ - بَعْدُ- دِلاَلَةَ الصَّمْت.
الحَمَاقَةُ مُعْتَادَةٌ جِدَاً:
"وَلاعَمَاءَ.. تَجْرِي فِيهِ.. مَرَاسِمُ خَلْقٍ جَدِيدٍ" [30]

28- انظر مجمل نصـوص "الراهنامج" من الديوان.
29- "معجم الغين".، ص.، ٩٣.
30- السابق.، ص.، ١٠٦.

فتتعقّب الذات الشاعرة الكتابة – المشروع لتكسر بها عنق العادة وتؤسّس لغة جديدة لنصّ شعريّ مختلف[31] إذ الكتابة مشروع في اللّغة وباللّغة، عند مغالبة سلطة متقادمة والسعي إلى إحداث سلطة جديدة بنظام حادث يرفض سبل المعنى الجاهز ويسعى إلى إنشاء وسائل كتابيّة ناشئة:

"اللُّغَةُ .. سُلْطَةٌ!

أَخْتَارُ لُغَتِي .. مِنْ سَلَّةِ المُهْمَلاتِ:

فَاللِّسَانُ .. يَخْدَعُكَ،

والْكَلامُ .. سَادِرٌ .. فِي التَّكَتُّمِ،" [32]

فتضحي الكتابة بحثا في اللّغة عن لغة أخرى للحكمة بالحفر في ماضي السلالة واستعادة أقوال الجدّ[33] وبعض من صور الأمّ والابن والمعلّم والدرس الخصوصي[34]، وخوف الأمّ على طفلها[35]، وطفولة المجد القديم.[36] وإذا الديوان بدلالة "العائلة المقدّسة" يستعيد صورا من طفولة الذات الشاعرة دون الالتزام بالتفاصيل كي لا ينزاح النصّ الشعريّ عن "كتابة الأعماق". فيذكر النصّ، بضرب من الاستدراك الخاصّ، بحقيقة البدء عند الانتصار

31– انظر"الغرام" و "الغرمول".

32– "معجم الغين".، ص.، ٩٤.

33– انظر"الغر".، ص.، ٢٨.

34– انظر"الغصّة".، ص.، ٥٨.

35– انظر"الغطاء".، ص.، ٦١.

36– انظر"الغنى".، ص.، ٨٤.

للعتمة على الضوء، كالرؤية لايتحقق منها الاّ البعض في حين يظلّ البعض الآخر محتجبا:

"لَيْسَ مِنَ الضَّرُورِيِّ

أَنْ تَعْرِفَ شَيْئاً

كَي تُدْرِكَه !

مَثَلاً:

مِنَ العَادِيِّ أَنْ تَعْرِفَ صُورَتَكَ ..

فِي المَرَايَا..!

وَلَكِنَّ..

مِنَ النَّادِرِ أَن تُدْرِكَ نَفْسَكَ فِيهَا .. !" [37]

وما "العماء"[38] إلاّ تأكيد آخر لكتابة العتمة سعيا إلى الكشف عن وميض مّا يبرق في القيعان القصيّة،بتعقّب أصداء نشأة الكون وترصّد عديد ظلاله المتقادمة:

"هَذَا الْكَوْنُ ..

يَمْرُقُ.. فِي عُرُوقِي .. كُلَّ يَوْمٍ

دُونَ أَنْ يَدْرِي!

37– "معجم الغين".، ص.، ٢٤.

38– العماء في"لسان العرب"لابن منظور ممدود السحاب المرتفع، وقيلَ الكثيف..

أنّهُ..

يَقْطَعُ .. مِنْ..

عُمْرِهِ ..

أيْضاً!" [39]

وتجريب رؤية الإغماض[40] بعيدا عن الضوء وزحمة الألوان حيث الرؤية عمى، وما يُرى لا يُرى إلاّ وهماً[41]. كذا تستحيل الرؤية/ الرؤيا بالإبصار، بل تضحي مشروعا ممكنا بالانفساخ (métamorphose) وإعادة التشكّل ،المجمع الدلاليّ اللاّحق، حينما تتفكّك أيقونة العلامة ليتلاشى الرمز المتداول وينشأ إمكان آخر للرمز بتقليب الصورة استجابة لحالات مبهمة كلّما سعت إلى استقرارها الأيقونيّ فرّت من شكلها الحادث إلى المتغيّر من الأشكال[42] بمشهد "العرس يبدأ مع الراقصة"[43] وبالحركات الراقصة تعيد تشكيل "الغريزة" بمتعدّد الصور:

"الشّتاءُ سَافِرٌ مثْلَ الخَجَل.

والرّاقِصَةُ فِي نَشْوَتِهَا،

تُوَزّعُ أعْضَاءَهَا،

39- "معجم الغين"، ص.، ٣٨.

40- انظر "الغمش"، ص.، ٧٨.

41- انظر "الغمغمة"، ص.، ٧٩.

42- انظر "الغبطة"، ص.، ١١.

43- السابق.

تَغِيبُ فِي الحَاضِرِينَ!

الخَوَاصِرُ بَدَأَتْ فِي الارْتِعَادِ،

فَالبَرْدُ ضَيْفٌ ثَقِيلٌ،

والعُيُونُ الفَتِيَّةُ .. تَعَرَّتْ،

أَمَّا عُيُونُ الطَّبِيبِينَ فَرَاقَبَتْ فِي بُرُودٍ:

سَاقًا تَلْهُو.. مِنْ خَلْفِ ظَهْرِ الطَّاوِلَةِ! " [44]

وما يتراءى في البدء جسدا واحدا ينقلب إلى متعـدّد بـدءاً بـ"الساق" و"الفخذين" ومروراً بـ"الأثداء" و"البطـون" كالرؤيـة تضحي استيهاما (fantasme) والاستيهام يتّخذ له عديد الأشـكال باللإنشاء والفسخ وإعادة الإنشاء في تمثّل الشهوة[45] غير أنّ "رؤية العتمة" لا تعني نفي قراءة التفاصيل في اتّجاه آخر الّتي هي بمثابة المرايا الكاشفة لعديد أنباض الوجود والموجود معا، كـ"غـزّة" وتاريخ المقاومة والاستشهاد وكأصداء رموز لحياة يوميّة غارقـة في جحيم المؤسّسة.[46] فتنقضي رحلة الكتابة في ديـوان "معجـم الغين" بـ"البغضاء" آخر المجامع الدلاليّـة، وهـو الّـذي يمثّـل استمرارا وإنهاء مجازيّا لـ"وقائع الأشياء الصغيرة"، كأن تتّجـه الكتابة إلى"الغلمة"[47] تدليلا عند القراءة المتأنيّـة علـى نقـيض

44- "معجم الغين".، ص.، ٢٩.

45- انظر"الغضب".، ص.، ٥٩.

46- انظر"الغشم".، ص.، ٥١، و"الغموس".، ص.، ٧٦.

47- الغلمة في"لسان العرب" هي شهوة الضراب.غلم الرجل وغيره، بالكسر،يغلم غلما واغتلم اغتلاما إذا هاج، وفي"المحكم" إذا غُلب شهوة،.. وكذلك الجارية.

البغضاء الّذي هو الحبّ يتّخذ له بعضا من الصفات الإيروسيّة دون الانفصال عن ماهيّة العشق:

" *انْظُرْ بِعَيْنَيْكَ فَقَط.*
وَاحْذَرْ مِنَ العِشْقِ.
وَلَوْ أَحْبَبْتَ ..
فَاحْذَرْ.. إنْ ضَعُفَ بَصَرُكَ،
أَنْ تُقْرِضَكَ.. عَاشِقَةٌ يَوْمَاً،
عَيْنَيْهَا الاثْنَتَيْن." (48)

تلك هي، باختصار، وصيّة الشاعر الأخيرة لاتفرّق بين العتمة والإبصار والحبّ، وهي بمثابة الخاتمة في سلسلة قراءات "الغين" مرورا من الإشارة إلى الأيقونة ومن الأيقونة إلى الرمز،بما يُغاير ويؤالف بينهما. وإذا الإشارة هنا مشاهد شتّى لحرف واحد تشكّل مراراً بالألفاظ–الدلالات وبالمجامع الدلاليّة في منظوم حركات تداخل بين الصوت والحرف واللّفظ والجملة الدلاليّة والنصّ،وبين الذات والعالم،وبين الرغبة ونقائضها بهاجس واحد هو "كتابة الأعماق" عند إدامة النظر في"الحرف – المرآة" وفي الذات تستحيل هي أيضا مرآة ثانية تستقدم إليها مرآة العالم. وكأنّنا بتعدّد المرايا نشهد انعكاسات شتّى في مختلف الاتّجاهات بما يجعل التناصّ في أبنية النصوص الشعريّة مدى وسيعا لايحدّ

48– انظر "الغيهب".، ص.، ٧٥.

بآفاق نهائيّة، بل هي الرؤية/ الرؤيا تلتفت إلى ماضي الذات عبر الآن دون الانفصال عن العالم – المكان، ذلك ما يؤالف بين الحسيّ والمجرّد، وبين الآنيّ والأزليّ، وبين القديم المتقادم والحادث بتأثير "الأعماق" وانتهاج بيل الكتابة،أي النصّ الشعريّ المختلف، لا القصيدة بجاهز الأنساق التعبيريّة. وهنا يلتقي فنّ الخطّ والكلمة في إنشاء وجه كتابيّ حادث بدأت ملامحه تتشكّل منذ تسعينات القرن الماضي.[49]

49- انظر على سبيل المثال لا الحصر ديوان "نون" للشاعر العراقيّ أديب كمال الدين، بغداد: مطبعة الجاحظ ،١٩٩٣، و"النقطة" للشاعر ذاته، بيروت-عمّان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠١.

الفصل الثامن

"النشيدة"

حكمة الإنشاد وإنشاد الحكمة

"النشيدة" لعلاء عبد الهادي[1] نصّ مختلـف. فهـو الـشعر تسمية وإن قارب عالم القصيدة، وهو السرد الّـذي ينـزاح عـن الحدث إلى الحال موصولا بالموقف الحكميّ، وبنزوع جارف إلى الكتابة المُعَرّفة افتراضا بنظـام أسـلبة (Stylisation) يتـضمّن مجموع أساليب، كـ"النصّ المفتوح" يستقدم إليه فضاء وسيعا من التناصّ. وكأنّنا بـ"النشيدة"، هذا النصّ المختلف، نصطدم منذ البدء بمفهوم الشعر في أدبنا العربيّ خارج حدود القصيدة ودون نفي لها باعتبارها جزءا من هذا الكيان العامّ الأدبي بقراءة حادثة تجـادل نظريّة النظم بمختلف مراجعها اللّغويّة والبلاغيّة وسننها ومقاييسها المتداولة في تراثنا النقديّ.

فما كان يدفع إلى الإفراد، رغم شاعريّة المتوهّجة الصادمة بتعلّة غياب الوزن والقافية تحديدا يستعيد ألقه الشعريّ في "النشيدة"

1- منشورات الهيئة العامّة لقصور الثقافة.، ٢٠٠٣.

كـ"مواقف" محمّد بن عبد الجبّار النفرّي و"مخاطباته" على سبيل المثال لا الحصر،الّتي عدّها النقّاد العرب القدامى والمُحدثون على حدّ سواء "نثرا" أو "نثرا فنيّا".. كذا تستعيد "حكمة الشعر" و "شاعريّة الحكمة" توهّجها الفاعل في بدء "النشيدة" بمحصّل خبرة علاء عبد الهادي في الكتابة والحياة وثقافته التراثيّة الشعريّة والصوفيّة العرفانيّة والأدبيّة ـ الفكريّة والسياسيّة وعظيم حالاته واستيهاماته بضرب من الاستنساخ التناصيّ الّذي يتردّد باستمرار في حركة اطّراد "النشيدة" بين التصريح بالمرجع وبين غيابه أو تغييبه.

وإذا "النشيدة" بنية غنائيّة تعتمد إيقاع الحالات والمواقف الحكميّة،لا الأصوات والألفاظ، ليستحيل الإنشاد حفرا في بهمة المعنى الحافّ بالحدث اللّغويّ، ونسيج ملحميّ بالسرد يُتاخم المعنى الممكن للوجود والموجود ويعود باللّغة إلى "الما-وراء" بتاريخ "التعاويذ" وتداعيات الابتهال قبل أن تفقد اللّغة وهج بداياتها الأولى وتستحيل كيانا آسرا للإنسان ووهما غير قادر إلاّ على تفريخ الوهم عند تكرار المعنى الجاهز، وإقرار سلطته المطلقة بحكم عادات التداول. ولأنّ للسفر دلالة رمزيّة خاصّة في مجمل تراث المتصوّفة والزهّاد والحكماء في التراث العربيّ الإسلاميّ وفي المنظور الوجوديّ عامّة فقد استعان علاء عبد الهادي بتدلاله الخاصّ (Signifiance) كالّذي تردّد على لسان أبي عمر أحمد بن محمّد بن عبد ربّه الأندلسيّ:

"إنّ أهل الدار سفر لا يحلّون عقد الرحال إلاّ في غيرها، وقد أتاك ما ليس بمردود عنك، وارتحل عنك ما ليس براجع إليك، وأقام معك من سيظعن عنك ويدعك. واعلم أنّ الدنيا ثلاثة أيّام فأمس عظة وشاهد عدل، فجعك بنفسه، وأبقى لك عليه حكمه

واليوم غنيمة وصديق، أتاك ولم تأته، طالت عليك غيبته وستسرع عنك رحلته، وغد لا تدري من أهله، وسيأتيك إن وجدك.."[2] فيذكر علاء عبد الهادي بحكمة الأجداد ويعتمدها بدءاً لـ"نشيدته" كي يلتقي الإنشاد وذات المنشد والنفّري وعديد الشعراء واللّغويّون والفقهاء والنقّاد القدامى ضمن سياق المرويّ حيث تتباعد ذات الواصف وذات الموصوف ليتداخلا أحيانا بالوصف ذاته، "الشهادة" في اتّجاه و"الرواية" في اتّجاه آخر، القلب واللّسان، صورة المعنى والمعنى، بتمثّل مختلف استوحاه من"مواقف" النفّري و"مخاطباته"، وانزاح به عنها إلى نداء "أقاصي" اللّحظة الكاتبة، الآن بنبض السياق المكانيّ الحاف، على أساس اعتبار المرء قيمة، و"قيمة كلّ امرئ حديث قلبه"[3] وإذا "الجهل" أساس المعرفة الأنطولوجيّ، كصلة اللاّمعنى بالمعنى، تقريبا، واللاّ – شيئ بالشيئ..

وكما يُداخل "الأنت" "الأنا" بالحوار الدالّ على التواصل الّذي به تكون اللّغة والوعي[4] يسكن الجهل المعرفة وتتوالد المعرفة من الجهل إذ "الجهل حدّ في العلم لأنّ المعرفة الّتي فيها جهل، هي المعرفة الّتي ما فيها معرفة.."[5] وإذا "النشيدة" التزام صريح بالحوار الدالّ على تواصل الـ"أنا" مع الـ"أنت" الماثل فيه إذ آمنت الذات الكاتبة بأنّ الصوت إمكان بسيط لا يتحقّق إلاّ بالكلام

2- "العقد الفريد"، الجزء٢، بيروت: دار الأندلس، ط١، ١٩٨٨.، ص.، ٤٥٧.

3- "النشيدة".، ص.، ١١.

4- لا معنى للذات المطلقة أو "الأنا" المحض في فكر التواصل، كالأنت ازدواج ضميريّ مشروط بـ"الأنا" المنفتح صوب الداخل على الـ"أنت"..

انظر مقدّمة غاستون باشلار لكتاب "أنا – أنت" لمارتن بورر:

Martin Bürer.``Je et tu``.France :Aubier.1969.p10.

5- "المواقف والمخاطبات"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥.، ص.، ١١٧.

في حين أنّ الصمت هو الفضاء اللاّمحدود القادر على توسيع مدى الصوت، عند تحويل وجهة الكلام من "المطابقـة" (Dénotation) و"الإيحاء" (connotation) إلى "مطابقة الإيحاء" أو"إيحاء المطابقة" عند إرباك المنظومة اللّسانيّة وتفكيك منطقها المحايث والزجّ بهـا في كتابة "الصمت – العتمة" نشدانا للـ"معرفةالصمتيّة"[6]

ولئن حدّ ابن عبد ربّه السفر(الكينونة) بثلاث مراحل (أمس واليوم وغد) فقد نزعت "النشيدة" إلى انفتاح تجربة السفر علـى أطوار خمسة، بدءا بالولادة الاستعاريّة ووصولا إلى الموت، كما يتراءى في مسارّ المرويّ نهاية حتميّة مؤجّلة لكلّ الأفراد الأحياء يشهد عليها"الراوي"وينتهي إليها"القـرين". فتتعاقـب "المقامـات" بـ"الحرف" الحلم" و"العشق" و"الكتابة" و"البلاد"و "القصيد" لتنقضي الرحلة العامّة بـ"النعي"، كأن يرثي الراوي قرينـه. وإذا أعـدنا تشكيل زمن "النشيدة"، بفعل القراءة والتأوّل، تبيّن لنا تقريبا، ثالوث ابن عبد ربّه الزمنيّ حسب منظور علاء عبد الهـادي الخـاصّ والمعجم الدالّ عليه كأن يمثّل "الحرف – الحلم" الأمـس بـراهن الذاكرة واللّسان والعقل والمخيال والحدس، أي حاضـر التجربـة بمجمل مورّثاتها وعناصر تركيبها البدائيّ، فـي حـين يتنـاظم "العشق" و"الكتابة" و "البلاد" للتدليل على "اليوم" مهرجـان الحيـاة بمختلف تقلّباتها. أمّا "القصيد" وما يليه من رثاء فهما يعبّران معـا عن الانقضاء المؤجّل الّذي سيحدث حتما بالموت أو هو الحـدوث المجازيّ بفقدان المعنى المنشود، عند استحالة الشهادة على الوجود والموجود (الأنا والآخر)، أي الغد بمدلول الغياب الكامل.

6– "المواقف والمخاطبات".، ص.، ١٣١.

فتنطلق الرحلة بـ"المقام الأوّل"[7] حيث يستعيد الراوي طفولة "القرينَ" ممثّلا في علاميّة الحرف ومرجعيّة الحلم البدائيّ وإذا الكتابة توغل بالقصد في تاريخ الذات الكاتبة بحثا عن أسرار كتابيّتها دون أن تتكشّف صفاتها إذ تستقرئ فيها سلالة المعنى البدائيّ عند الإحالة على شعريّة اللاّ - معنى ذلك العدم الماثل في اللّغة ورمزيّة الحلم في زمن البدايات الأولى كأن يساعد نصّ النفّري على تسمية ما تعجز عنه لغة التداول عن إبانته أو مقاربته بالإشارة، كما تلوذ "النشيدة" بكتابة "التداعيات"[8] سعياً إلى الإمساك ببعض من المعنى الهارب من خلال ما يمكن أن يبرق من إشارات في قيعان "ذاكرة النسيان":

"فِي الْبَدْءِ كُنْتُ.."[9]

فتخترق الكتابة بذلك منطق التناظم لتغيّر الوجهة إلى "القلب" هذا اللّفظ - الدلالة المتكرّر في المقام الأوّل وفي مواطن من المقامات اللاّحقة بغية التعبير عن الوجه الآخر للّغة والعقل بما وراء اللّغة وبالحدس الكاتب،أي السعي إلى إنشاء منطق مختلف:

"وَأَنَا أُرْجِعُ البَصَرَ .. إلَى غَيْمَةٍ شَارِدَة،
أَفْتَحُ قَلْبِي .. بِمَا دَسَّتْهُ التَّبَارِيحُ..

7- مقام، لفظ يندرج ضمن المعجم الصوفيّ الخاصّ،وقد حوّله علاء عبد الهادي من الاستخدام الصوفيّ الصرف إلى سياق اللّحظة الكاتبة بمنظور التجربة الوجوديّة الحادثة.

8- "تداعيات في مقام المدى"، النشيدة.، ص.، ١٥.

9- "النشيدة".، ص.، ١٦.

فَيَدْخُلُ قَلْبِي غُرَابٌ،

كَتَبَ نُبُوءَتَهُ بِرِيشَتَيْنِ مِنْ صُرَاخٍ،

وَمَا تَبَقَّى فِي العُرُوقِ." (10)

وما الولادة إلاّ دهشة أولى واغتراب بدئيّ وجسد يسعى إلى اكتشاف جسديّته، وبهمة الأشياء تزداد غموضا بالوضوح الكاذب عند الإيغال في لعبة التسمية والرضوخ لأحكام الأبوة والإرث وتداول المعنى المشروط بالسلالة:

"وَأَبِي هُنَاكَ .. تَعَلَّمَ الأَسْمَاءَ..

فَارْتَبَكَتْ عَصَافِيرُ السَّمَاءِ،

حَتَّى إِذَا ابْتَدَأَ الظَّلَامُ، بَنَى لَنَا..

شَمْسَاً عَقِيماً نُورُهَا.." (11)

وإذا "الحرف"مجال تقاطع بين التذكّر، أو محاولة التذكّر وبين كتابة التداعيات بحال تفرّ من الوضوح الكاذب إلى خبايا الذاكرة وتسعى إلى التسمية بالانتساب إلى "شجرة العائلة" وتاريخ القيمة:

"أَبَوَايَ .. مِئْذَنَةٌ .. المَدَائِنِ كُلِّهَا،

كَمِ احْتَوَتْنِي .. أَوْ تَكَادُ،

10– السابق.، ص.، ١٧.

11– السابق.، ص.، ٢٢.

وَكَم اجْتَوتْني فِي البِلادُ،

[أحْضَانُ الأحِبَّةِ، وأَرْحَامُ القَرَابَةِ]." (12)

ولأنّ التذكّر مدفوع برغبة النسيان عند محاولة الخروج من هوّة المعنى المستعاد فقد حرصت الذات الراوية" باستقراء تجربة "القرين" على ممارسة لعبة الحرف عند اختراق المنطق المعتـــاد وخوض مغامرة تفعيل المعنى دون الاستغناء عن "نحويّة الجملة" والزجّ بالدلالة في متاهة الكتابة الفوريّة (كتابة التـــداعيات) بمـــا يحوّل النصّ، بالسرد الشعريّ والشعر السارد، إلى كتابة وانكتاب، كالّذي يُقال وينقال، بلغة النفّري. وكأنّنا في هذا الطور الاوّل مـــن "النشيدة" نكتشف بعضا من حكاية اللّغة ونصيّة الحلـــم برمزيّتـــه الخاصّة لحظةَ تستعيد الكتابة صدى الحياة البكر ورعـــشة العقـــل البدائيّ وآثار التمتمات الأولى فيتساوى نصّ النفّـــري وتـــداعيات "النشيدة" كما يتقاطع السرد والحال في منظومة كتابيّة جامعة توسّع من آفاق الأدبيّة (Littéralité) بمنظور أجناسيّ مختلـــف يُـــشظّي الأساليب لدمجها في كيان أدبيّ واحد، هو"النصّ المتعدّد" أو "النصّ الجمع" تسميةً تقريبيّةً. وتستمرّ الرحلة، كما أسلفنا، بالعـــشق دون التخلّي عن النهج الأسلوبيّ العامّ المتّبع الّذي هو استخدام التوازي تناوبا بين وصف الحدث ووصف الحال كي يتّسع مجال الـــنصّ بالتناصّ، مرّة أخرى حينما يستقدم إليه بعضا من تراث القـــصيدة الغزليّة، كالإحالة على ليلى الأخيليّة وتوبة بن الحميّر وابن مقبـــل وذي الرمّة وأبي نؤاس وعبد بني الحسحاس وامرئ القيس ومسلم

12– السابق.، ص.، ٢٥.

بن الوليد والمتجرّدة امرأة النعمان والمنخّل اليشكري والفرزدق وجميل وقيس بن معاذ وعنترة وأبي زرعة الدمشقيّ وعزّة. إلاّ أنّ "القرين" سرعان ما يستعيد وظيفة الموجود الفاعل سرداً وتوصيفاً للحال بالكلمة تنتقل من سياق حكمة البدء إلى دلالة العشق عند انتهاج سبيل الإنشاد. وبذلك يعنّ طيف الضمير المفرد المؤنّث الغائب، ذلك الآخر الماثل في وجدان "القرين" بعد مثوله في "الرواية" يهيم به عشقا ويتماهى معه بعلامات الطيف الباحث له عن ذاته عبر صفات الطيف الآخر:

"أستَهْدِي نَاياً بُحَّ لَهَا..

كي يُطْلِقَ فِي مُجْرَاهَا نَغَماً..

فَاحَ .. وَلَمَّا يُخْفِ عِنْدَ البَوْحِ صَدَاهُ..

حَتَّى فَرَّتْ بِمَلامِحِهَا إِلَيَّ

فَأَدُورُ عَلَيْهَا طَيْفاً..

كَيْلا يُفْزِعَهَا النَّابِضُ .. بَيْنَ عُيُونِنَا طَيْراً،

كَيْمَا يُقِيمُ ــــ الآنَ ــــ فَضَاءً..

قَدْ يَلأَمُ جُرْحاً .. وَهَوَىً!" (13)

إلاّ أنّه الوجد يضحي رغبة حينا وينقلب وجعا أو غربة أحيانا ليضيق بفردانيّة الذات وخطر انعزالها الكامل:

13- السابق.، ص ص.، ٧٨-٧٩.

"أَرْبَعُ دَقَائِق ، وَنُورٌ خَافِتٌ .. وَأَنَا" (14)

أو يتلجلج بين الضيق والاتّساع عند الاصطدام الحالم بالوجه الطيفيّ الآخر الماثل في الـ"أنا":

كَانَ وَجْهُ أُمِّي غَامِضاً،

يُرَاقِبُ أَيَّامِي .. وَهِيَ تَنْمُو ،

فِي تَفَاؤلٍ واشْتِهَاء.." (15)

كي تنتصر "الغربة – الانعزال" مؤقّتا على الألفة وتضيق دائرة الوجد بفاجعة اللحظة ووحشة المكان:

أُحَاوِلُ أَنْ أَضُمَّ بَعْضَ الأُلْفَةِ .. عَبَثاً

مِن الشَّارِعِ الغَرِيبِ! (16)

ولأنّ العشق اندفاع جارف خارج سجن المؤسّسة بسننها الموروثة وقوانينها الصارمة المستعادة فقد آثر "القرين" الاستمرار في مغامرة الإبداع بشهادة "علاء الراوية"، إذ تتقابل في الطور الثالث الكتابة والبلاغة، الإبداع والاتّباع، مغامرة العقل الآخر في اتّجاه والنقل والتجميع في الاتّجاه الآخر، كأن يستقدم الراوي بأسلوب الاسترسال أقوالا في الكتابة والبلاغة لابراهيم بن الإمام وإسحاق بن إحسان وأبي هلال العسكريّ وعبد القاهر الجرجاني

14– السابق،، ص٨١.
15– السابق.
16– السابق.

ليشهد على الكتابة سبيلاً ينتهجه "القرين" لإثبات غوايته واتّباعه "البدع"، إذ الكتابة هي نقيض الخطاب، والخطّ الّذي يُنوب الصّوت عن أداء المشافهة والسماع في المألوف من ثقافة التواصل القديمة، وهي أيضا حال تراجيديّة قصوى تقارب بها الذات تخوم فاجعة الموت، بما يشبه المخاض الدامي الصعب:

"أبْرَأتُ قَلْبِيَ بالنَّشيج،
وَكَتَبْتُ مِنْ عَرَقِي قَصِيدَة،
فَقَامَتْ مِنْ دَمِي الكِتَابَةُ،
واسْتَبَاحَتْنِي الحُرُوف." (17)

حتّى لكأنّها اللّعب يتهدّده الجدّ في كلّ حين من غير أن يفقد صفة اللّعب أو الترح، عند الولادة أو الموت، أو كالعيد بدؤه فرح وانتهاؤهُ شعور حادّ بمرارة الانقضاء. فهي الغواية قبل الحدوث، وهي الشعور بالقلق عند الحدوث، وهي الفراغ يلد فراغا حينما يسفر فعلها/ أفعالها عن محدوديّة الحدوث والقلق الّذي قد يشبه قلق الانتظار تذكيرا بالنهاية الحتميّة المرجأة لكلّ الأشياء وكلّ الذوات:

"سَيَأتِي القِطَارُ..الَّذِي لَنْ يَمُرَّ سَرِيعاً" (18)

وما "مقام البلاد" إلاّ الطور الرابع من السفر تعبيرا عن مكابرة الكائن وإصراره على الإيغال في تجربة الحياة، كما توصف

17- السابق.، ص٩٤.
18- السابق.، ص١٠٦.

سردا شعريّا وشعرا ساردا، بوجه آخر للتناصّ الّذي يؤالف بين شذرات من أدبنا السياسيّ التراثيّ بـ"مجلس السلطان" يحضره "علاء الراوية" ويلهج فيه بالحكمة الناطقة بالاختلاف في ثقافة الرأي الواحد والصوت الوحيد. إلاّ أنّ "القرين" يسرق الأضواء كعادته من صنوه (علاء الراوية) ليتصدّر مسرح الأحداث والحالات ويدفع مثيله المختلف إلى موقع المتفرّج حيث يستحيل، كالسابق،عينا رائية،لاشخصيّة فاعلة. وإذا"المقام" الرابع سياق يزخر بعلامات الاستبداد والشعور الكارثيّ بالهزيمة تلو الهزيمة، كأن يتقلّص حيّز "النشيدة" الزمنيّ بالانتظار وتفاقم وعي الموت:

"وَأَنَا لَمْ أَتَوَقَّفْ – دَقِيقَةً – عَنِ الْمَوْتِ" [19]

فتستبدّ علامات الحصار والاستدعاء والاستنزاف والإقصاء والقتل المجازيّ ليرتبك الحلم ويفيض بكثافة أطيافه وخبايا أوجاعه ويرزح تحت "ثقل" كينونة هالكة رغم استمرار إمكان الرؤية والحركة:

"كَانَ الْقِطَارُ مُكْتَظًّا بِالْبَحرِ.. وَالْمَرَايَا!" [20]

ولأنّ تجربة "النشيدة"مدفوعة بالسفر الدائم، محكومة باللّغة فهي تبحث لها عن معنى مّا بـ"ذاكرة النسيان"والعشق والكتابة والمجتمع (البلاد) كي تنقضي مجازا بـ"الشعر"، وإن سمّي الطور الخامس بـ"القصيد"، إذ يلتقي تراث القصيدة وراهن الشعر،

19- السابق.، ص١٣٧.
20- السابق.، ص١٣٩.

ماضي التراث النقديّ للشعر وحاضر الكتابة بحبّ التراث في اتّجاه والتمرّد عليه في اتّجاه آخر، كالابن لايخفي عُشقه للجذور ويندفع برغبة الاختلاف خارج حدود تأثيرها المباشر، فينتصر بذلك لـ"النشيدة" على القصيدة، بدلالة المختلف "الشعري""[21]:

"أَنَا لم أُحَكَّمْ.. عَلَى غَيْرِ نَفْسِي،
لأَحْلُجَ هَذِي اللُغَاتِ فَتَصْفُو :
لِنَصٍ يَحُلُّ المَدَى، مِنْ فَضَاءٍ قَدِيمْ،
لِغَيْنِ الكتَابِ،
لِزَادٍ صَفَا فِي حَلِيبِ الرَّمَادِ،
لِسِيرَةِ مَاءٍ.. وَمَا -فِي مُقَامِ المَدَى- قَدْ تَدَاعَى.
لأَوْرَادِ عَاهِرَةٍ تَصْطَفِينِي.
لِسِفْرٍ هَمَى فِي النَّبُوءَةِ .. وامْرَأَةٍ
لا يَجِفُّ الرُّضَابُ عَلَى حَرْفِهَا!
صِفَاتُ اليَنَابِيعِ فِيْهَا، وَلَمْ يَكْتَشِفْهَا العَطَشْ،
لِثَدْيٍ.. فَهَلْ نَدَّعِي مِنْ حَلِيبِ الطُّفُولَةِ..
نَغْنَغَةً فِي الكَلامِ.. لِكَيْمَا تَمُرُّ النَّشِيدَةُ؟"[22]

21- قريبا من معنى الـ'Dichten" الهيدغريّ.

22- "النشيدة".، ص.، ١٥٨-١٥٩.

وكأنّنا، ونحن نستقرئ تجربة السفر بثنائيّة "الراوي" و"القرين" نجتلي مشهد من يطوّف في الأقاصي بحثا له عن معنى في متاهة اللاّمعنى المستبدّ رغم علامات الضوء الخافت الّتي تبرق بين الحين والآخر في صحراء الوجود اللّيلي بالسرد يجعل الحال المبهمة ممكنة القراءة بين العتمة والعتمة. ولأنّ السفر آيل حتما إلى الانقضاء لا يمتلك "المسافر" من الحقائق إلاّ الاستمرار في الوجود إلى آخر نفس، بوعي الموت ذاته وبالكتابة، ذلك "الشعريّ الماثل في الشعر بتعدّد أساليبه واتّساع آفاقه. إنّ الكتابة هي محاولة تجسيد "الشعريّ" باعتباره القيمة الأخيرة الممكنة المتبقيّة في زحمة الغموض المستبدّ، ذلك الفراغ المتعطّش دوما إلى الفراغ:

" فمَا أحْسَنَ الشِّعْرَ ..

إنْ حَدّقَتْ فِي المَرَايَا ..

عُيُونٌ نُشَبِّكُ أحْزَانَهَا فِي الْكَلامِ!

فَإيه قَرِينِي الّذِي لَمْ يَعُدْ!

بِمَاذَا تُفِيدُ التّلاوِينُ إن لَمْ نَحِسِّ الفرَحْ،

أوْ تُكْتَشَفْ عَوْرَةُ الأرْخَبِيلِ؟ " [(23)]

فتنقضي "النشيدة"، كسمفونيّة تعلو وتنخفض، تشتدّ وترقّ إلى أن تتوقّف بآخر "الحشرجات". وكما يُحدّ مسارّها الحدثيّ بالأطوار

23- السابق.، ص.، ١٦١.

الخمسة المذكورة يتضاءل وجودها تدريجيًا بنزيف الدقائق واللحظات، بضرب من التقاطع بين حركتيْ المدّ والجزر، شأن الولادة موت مؤجّل، والموت آخر إمكان للمعنى وانطفاء أبديّ:

" فَلَمْ تَزَلْ..

ثَوَانٍ قَلِيلَةٌ!

لِمَاذَا لَمْ يَأْتِ "أَبِي!

لِمَ تَأَخَّرَ كَثِيراً؟

[أَخَذَتْ يَدٌ تَضْغَطُ عَلَى قَلْبِي بِقَسْوَةٍ،

وَأَنَا أَلْمَحُ شَخْصاً مَا..

قَادِماً مِنْ .. بَعِيدٍ..

لَيْسَتْ لَهُ مَلامِحُ أَبِي!]

فَلَمْ يَكُنْ.. قَدْ تَبَقَّى لِي

سِوَى دَقَّةٍ وَاحِدَةٍ !" [24]

وما نشأ ازدواجا ضميريًا في بدء "النشيدة – الحكاية" بضروب الحوار المختلفة أضحى إفرادا في النهاية، إذ بغياب التواصل الحواريّ انقطع الصوت في الأخير واستبدّ السكون بالحركة والظلمة بالضياء.

24– السابق.، ص ص.، ١٦٤–١٦٥.

الفصل التاسع

"شَـــجِـــن"

روح العالم في قراءة عاشقة

١ – "شجن"مجال للانعكاس المتبادل.

كيف تنتصر الكتابة الشعريّة في "شَجِن" لعلاء عبد الهادي[1] للَحظة على الزمن خلافا لما تردّد في دواوينه السابقة؟ كيف تتعالق سيميولوجيا الصورة الشمسيّة واللوحة[2] بذاكرة حالمـــة.. ولهـــي مسكونة بهاجس الرؤية والتجميع وسيميولوجيا الحرف حينما يلتقي ظاهر الدلالة وعميق المعنى الهارب من معناه؟كذا تبـــدو تجربـــة الكتابة في هذا الديوان فسخا وإعـــادة إنـــشاء (métamorphose) بأسلوب خاصّ، كأن تفتّش الذات الكاتبة قجرا في خزانة هناك أو تتصفّح ألبوما لتتوقّف بين الحين والآخر عند صور،فتستعيد ماضيا كالوجه الطفوليّ الغائم في غدير من الذكريات وتؤسّس حاضـــرا، هو وليد لحظات الرؤية، يفرّ بالقصد من حاضر المكان إلى طفولة

1– علاء عبد الهادي،، "شجن"،مصر:مركز الحضارة العربيّة،ط١، ٢٠٠٤.

2– انظر"الشغار".

الذات وطفولة العالم معا. وبذلك تستدعي سياقات الرؤية لحظات من وضعيّات وأزمنة مختلفة لتتناظم في سياق شعريّ جامع هو الشجن[3] يحيل على شاجن، ذلك الشاعر يسكن لحظة استقبال الصورة ولحظة الكتابة، وينزّل تلك اللحظة في سكنه الخاصّ بضرب من التساكن الّذي يقضي تعريف الكتابة بالشاعر وتعريف الشاعر بالكتابة.

وإذا "شجن"في تقدير بدئيّ:

أ- لحظات صور مشهديّة هي وليدة الاختيار.

ب- لحظات قرائيّة تقارب تلك الصور وتنزاح عنها بالقصد بحثا عن أفق علاميّ مشترك يوسّع أفق العبارة كما يوسّع أفق المشهد.

ج- إنشاء دلاليّ مختلف يقارب روح الصورة ويحوّلها من مرئيّ إلى راء، كمرآة تعكس، مجازا، ذات الرائي.

وإذا"شجن"مجال للانعكاس المتبادل بين صور- لوحات وانفعالات شتّى هي وليدة لحظة الرؤية، تتعدّد لتتوحّد بحنين الالتفات إلى سابق الأزمنة وبذات الموجود الواحدة ترى في العدد صورة مرجعيّة مشتركة ذلك الوجود يشي بموجوديّته وبشهادة الكائن عليه معا.

٢- <u>الهامش- المتن: شاعريّة الطيّة</u> (Le pli)

ينفتح الديوان، منذ الغلاف الخارجيّ، على الحركة، ذلك السكون الّذي لايعني جمودا، كالانحناء الجماعيّ عند الورد يقابله وجه آخر للانحناء في الغلاف الخارجيّ الأخير، للنساء

3- في"لسان العرب " لابن منظور هو الهمّ والحزن والنوح والتحزّن وهوى النفس...

الحاصدات، مرورا من الماء إلى الزرع، ومن الأنثى إلى الأنثى كدورة النماء في عقائد الشرق القديم.

وكما ينفتح المشهد العامّ بظلّ الطفولة الطيفيّ تتعاقب الصور تدليلا على طفولة العالم وطفولة المعنى في ذات الحين. وكأنّ الطيّة الواحدة المتعدّدة في مختلف المشاهد استمرار في الحدوث رغم انقطاع اللحظة، مثل صدى ينبعث من الصوت في جُرف واسع عميق، أو كآخر المرئيّ في غيبوبة من فقد الوعي. وإذا الّذي يسكن دون أن يتجمّد شاهد على الحياة شهادته على الموت أيضا بما استمرّ وانقطع.

إنّ الطيّة علامة واحدة متكرّرة بوضعيّات مختلفة، كصورة الطّفل تشي بدءا بطفولة الذات الكاتبة وترتعش، أو كمشهد لوحة متقادم يترجرج داخل ذاكرة الكتابة، بإيحاء الظلّ – الطيف الّذي سرعان مايحدث وسرعان ما يتباعد ليحتجب، أو كحصاة تُلقى في غدير لتتناسل الدوائر وتتشكّل الصور– المشاهد، أو كفُرشاة الحرف أيضا تنغمس في حبر اللحظة لتخترق بسحريّة الكتابة أعمق حالات الوجود.

كذا الطيّة أشكال تفد على سطح الدلالة من بئر معتّمة هي الذات تستعيد بعضا من طفولة البدء وتتجلي في الأثناء بممكن الصفات.وكأنّنا عند تمثّل مسارّ الطيّة نشهد ولادة خاصّة لعلاميّة مركّبة حادثة تصل بين الحرف والصورة المشهديّة بازدواجيّة معلنة، مثل حال الفصام يعيد صياغة قصّة البدء حيث الذكورة والأنوثة تلتقيان معا بأصل جينيالوجيّ واحد، إذ تتلبّس الذكورة الأنوثة، كما تحتوي الأنوثة الذكورة في مشهد "الشغار" وبالتوالج تستعيد النفس بعضا من أنباض الروح البدئيّة على عتبة إمكان

لحظة الوجود. وما يتموقع تواصلا "خنثويًا" بغية التذكير بالما-قبل ينفجر حركة راقصة مائيّة، كحلم المشيمة البدائيّ. وكأنّ اشتغال الطيّة هنا يواصل اعتماد الوضوح والتورية، بلعبة الإظهار التي يراد بها الإضمار، وكالإضمار يحقّق بعضا من الإظهار. إلاّ أنّ الجامع بين مختلف صور البدء في تسلسل الصور- المشاهد هو الاحتفال بالجسد، مسكن الوجود الواحد المتعدّد ومجال التقاطع بين ماهو كائن وبين الآيل إلى الانقضاء.

فتتعدّد الطيّات باختلاف الأجساد وسكون الحركة أو توقّفها المفاجئ عند تصيّد اللحظة بعين الكاميرا: انتصاب جسد الطفلة السوداء العاري وحنوّ القردة على صغيرها، ومغالبة العدّاء لثقل المسافة، وجسد المرأة المتلحّفة يسير بين الأنقاض، وتمدّد الطفلتين الميّتتيْن في عراء الوجود، والجسد الطيفيّ الجالس ومداعبة يد صغرى ليد كبرى ومصارعة الثور بما يصل بين الرقص والعنف أو الاحتفال والمأتم وانطلاق الرجل إلى الأعلى وانفتاحة العين، وبحر الوجوه المحتشدة ووجه المرأة المكتئب والجسد الأنثويّ الراقص الملتوي اللائذ بالعمود مثل أقصى الرغبة في تعالق الساكن والمتحرّك، والخطّ المستوي ينتظر رسم دائرة واندفاع الجسد الأنثويّ في قمّة الصخرة، وسواد النساء المتلحّفات في هبوب الحمام، وعرق العامل يديم النظر في الأفق القريب والتقاء المرأة الغارقة في السواد بشاهدة القبر، وحبيس القبو يتطلّع إلى النور، والمرأة الشجرة تحلم بشعرها خيوطا لنور ساطع لا ينقطع يبدّد وحشة الظلام، والطفل الباكي يغطّي عينيه ويعلن سخطه على العالم، والثور المطعون يستعدّ للسقوط، والمرأة الجالسة تتطلّع من خلال الزجاج لفسيح الأمكنة، وسواد القارب والمجذاف وراكبه في

امتداد الفضاء البحريّ، وزائرات الوليّ الصالح المحتجبات ببياض اللّحاف وسواد اللثام، وتاريخ السالب والسليب بعين فاصلة قاطعة وسرياليّة آلة الخياطة العجوز ورأس الشيخ بتركيب خاصّ والبرّيّة تعلن بدء الربيع، والطفلة في مرحلة المرآة، والفتاة يتجاذبها الحلم والشبق على سرير البياض والعاشق العاري المتخانث يتظاهر بالإغماء في أحضان معشوقه ليجسّد بذلك حالا من الفصام المشهديّ، ومانديلا الزعيم يتطلّع إلى المستقبل بابتسامة عريضة، وحيرة المرأة المتلحّفة بالسواد وراء الأسلاك الشائكة، وعناق الإوزّتين في رحاب الماء عند تعالق النور والظلمة، واليد الحيّة تلامس يدا ميّتة أو مائتة، واختلاء العريس بعروسه في صمت الغرفة، وصراخ الغاضب المستبدّ والحزين المكتئب لحظة انهياره، ووجه أنديرا غاندي الضاحك ورقصة آدم الثائر في حضرة حوّاء المتشهيّة، وانتشاء المايسترو في أصعب المواقف ولحظة القراءة تشي برغبة مّا والوعل يدعو أنثاه بمفضوح النداء وفحولة السلاح يحمله رجل مغامر، وخوف الطفلة المرتكنة، وحبّ الطفل يلقم الطفلة بياض المثلّج، والمرأة السكرى بمجدها، والمرأة المستفزّة المتشهّية والتوأمان يرويان بالحركة الجسديّة بدء الوجود الواحد، وعنف لحظة العناق بعد هجر طويل، وعدْو الحبيبين الضاحكين في شاطئ مهجور ورضوخ المرأة الخادم لسيّدها وهي تحمل الماء لغسل الرجلين والمنشف والمرأة الراقصة في حفل بهيج والمدى يطلع من عين مفتّحة وعنجهيّة القوّة يشي بها فم أسد متثائب والطفلان الجائعان ينتظران ما يسدّ الرمق لا يلعبان، والمدمن السكّير يفترش الرصيف واخضرار النبات ينفتح على السماء والطفلة المدلّلة الضاحكة والمرأة العارية تلتفّ بخيوط المدى في شاطئ مهجور، والوجه الأنثويّ المنتشي برغبة مفاجئة. كذا

يطالعنا شريط من صور – مشاهد تتعاقب اختلافا بما يشبه ذاكرة تفارق بين صورة مشهديّة وأخرى، إلاّ أنّها تتعطّل في الأخير بفعل التكرار أو تهتزّ لترتيبك. إذا هذه الصور تتغاير مشهدا أو دلالة وسياقا لتنتظم في علاميّة الحركة الجسديّة بمجمل الحضور الجسديّ أو الجزء الدالّ على الكلّ،كاليد والعين أو دقيق الفعل، كالالتفافة والتمدّد والجلوس والارتخاء والمشي والركض.. فيُحدّ الاختيار بالصدفة عند تمثّل ما اعترض سبيل الذات الشاعرة من صور هنا وهناك، بثقافة العاشق لفنّ الرسم بالكاميرا أن التموقع برؤى وسياقات مختلفة وتصويب الآلة وتصيّد اللحظة بحلم التأبيد عند تسكين المتحرّك وتشميل الجزئيّ العارض وتجريد المرئيّ من باهت السياق.

وإنّ بحثنا في أهمّ الثيمات الماثلة في مجمل النصّيات حسب كثافة الحضور والتكرار تبيّن لنا:

- الطفولة القائمة بذاتها أو المتّصلة بالأمومة.
- الجمال الأنثويّ بتعبيريّة مجمل الجسد أو مخصوص الوجه.
- احتفاليّة الحياة والرغبة.
- رمزيّة الموت والكارثة.
- تغالب القهر والحريّة.
- جماليّة القوّة.
- فاجعة التيه والرعب.
- الجمال الطبيعيّ.
- تقابل التوحّد والازدواج أو الكثرة.

وهي ثيمات تختلف لتتآلف في التدليل على كثافة الحـــضور الجسديّ في وضعيّات استثنائيّة، وعلى التغالب بين إرادة الحيـــاة بعنف الرغبة وبين الشعور الحادّ بالخواء. وكأنّنا بفعل الجمع بين مختلف هذه الصور نشهد كتابة خاصّة، في كتابة الهامش الّذي به نتمثّل بعضا من كتابة المتن،أو المرآة-المرايا،كما أسلفنا، تعكـــس بعضا من الذات بقراءة حينيّة تستدعي إنشاء عفويّا يحيل هو الآخر على دفين الحالات والمواقف.

٣- المتن - الهامش: الانعكاس والانعكاس المتبادل.

تشي الكتابة اللفظيّة بدءا بأنّها المتن المتولّد عن هامش هو الصورة. إلاّ أنّ اتّجاه النصّ الكتابيّ تنكشف قصديّته في خاتمـــة الديوان الّتي هي بمثابة المقدّمة المؤجّلة. وما نفي المرآة لذاتها إلاّ إثبات لحقيقة إنشائيّة رغم صياغتها بأسلوب خبريّ، "أنـــا لـــست مرآة" ومفادها إعلان الانقضاء الّذي هو الغيـــاب يخفـــي وجـــودا سالفا. فالصور وجودات تقضّت بانقضاء اللحظات والعيون الّتـــي التقطت تلك الصور اختفت إلى الأبد، كالّذي ترويه "المرآة" رافضة لها صفة المرآة:

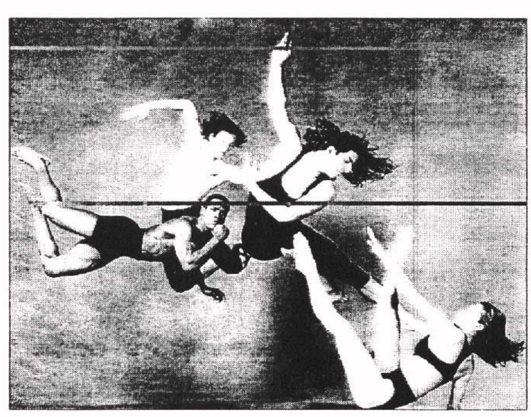
أنـا لـسـتُ مِـــــرآةً

أَقْفَلْتُ بَابِيَ دُونَهُمْ،
فَاخْتَفَت الْعُيُونُ الَّتِي..
وَقَفَتْ أَمَامِي طَوِيلاً،
عِشْرُونَ عَاماً.. وَأَصْحَابُ الْمَكَان..
يَدْخُلُونَ.. دُونَ إِذْنِي..وَيَخْرُجُونَ،
عِشْرُونَ عَاماً دُونَ هَدِيَّة.. وَاحِدَةٍ،
حَتَّى الطِّفْلَةُ الَّتِي حَمَلْتُهَا كَثِيراً،
وَبَثَّتْ لِي.. ذَاتَ مَرَّةٍ أَسْرَارَهَا،
لَمْ تُلْقِ يَوْماً
تَحِيَّةَ صَبَاحْ!"

ولأنّ الوجود موصوف بالتواصل والتواصل مشروط بالتعدّد بدءا بالازدواج[4] فإنّ غياب الآخر المتّصل بالذات أو المنفصل عنها يعني الموت، العدم، الفراغ، تعتم الصورة الكامل، استحالة المعنى. ولكن كيف نحول السؤال من قراءة الحركة في الساكن والوجود في المنقضي إلى قراءة السكون في الحركة والموت في

4- سبق أن أحلنا على كتاب "أنا و أنت" لمارتن بورر.

الحياة والعدم في الوجود واللاّمعنى في المعنـــى، كاللّغـــة بحكـم الوراثة والتداول وبقسريّة الحاجة إلى الإبانة والتواصل. إنّ إسدال ستار الرؤية أو الرؤيا في خاتمة الديوان إثبات لها في البدء:



"في مرآتي..صخب محبوس

في مرآتي قوّادة..وفريقان(...)

(...)

في مرآتي امرأة.. اشتعلت.. وغريق

....

في مرآتي روح تلعب

بحقيبة جلد"

فالرؤية – الرؤيا، بهذا التوجّه، إبطان، أي فرار إلى الداخل ضياع جميل اختار له علاء عبد الهادي في هذه الكرّة وجهة مَـا تلك الصور العلامات يستضيء بها قصد المزيد من التوغّل فـي عتمة النفس التائقة إلى تجلية البعض من دفين الذكريات ومتراكم الهواجس والوساوس والهموم وآثار جراح قديمـة قِـدَمَ الـذات فيستقرئ طبيعة الأشياء الماثلة في النفس ويضانك النسيان بغيـة تجميع إرادة القوّة بمزيد التذكّر،"قبل الرحيل". وما الكتابـة بهـذا التوجّه، إلاّ إبحار في ذاكرة الفرد وذاكرة المجموعـة الإنـسانيّة بحنين من يبحث له في العتمة عن "موعد للفرح" ويصطدم بالموت والانتظار والرغبة في استعادة لحظة عشق واحدة.

هنا يحتفي علاء عبد الهادي بالوجع الدفين، فتضحي الكتابـة "هذيانا" مخصوصا للرغبة، كتمتمات الروح المتعطّشة إلـى دفـين الحال المبهمة الهاربة من سجن الذاكرة إلى ذاكرة أخرى في الزمن، هي ذاكرة البدايات. وما النسيان، بهذا التأويل البـدئيّ، إلاّ تطليـق لذاكرة الحضور واختراق لعديد المواطن القصيّة في لاوعي الـذات الشاعرة مرورا من انقطاع التواصل تبعا لقانون العادة والتكرار إلى تواصل الانقطاع حينما يتفكّك منطق التـداول المعتـاد بمـشروع مختلف للتداول يعيد للّغة بعضا من وهجها الأوّل بـ"انغلاق" خاصّ هو الانفتاح، كما أسلفنا صوب الداخل برمزيّة "النافذة":



- "أَقْفِلِ النَّافِذَةَ،

رَضُوضٌ فِي هَوَاءِ الْمَدِينَةِ..

وَغُرَبَاء شَرِسُونَ

يَتَكَاثَرُونَ تَحْتَ وِسَادَتِي"،



- "نَافِذَةُ الْبَيْتِ فَارِغَةٌ هَذَا الصَّبَاحْ

وَلَمْ تَشْعُرْ بِالْخَجَلْ"،

حِينَ امْتَلأَتْ

وَهِيَ تُفَتِّشُ عَنْ رَفِيقٍ

عَنْ حَنِينٍ يُرَى.."



- *"سَمَاءٌ سَاذَجَةٌ*
كَيْفَ وَاتَتْهَا كُلُّ هَذِهِ العُيُونُ.. وَلَمْ تَرَ
كُلَّمَا سَقَطَ طَائِرٌ ضَاقَ فَضَاءٌ
حَتَّى اخْتَفَتْ"

كذا تبدو الذات متيقّظة متوثّبة متذكّرة حالمة متــشهّية فــي حين يتراءى العالم أصمّ أبكم قاسيا موحشا في عديــد المــواطن. فيتقابل وجودان في ذات المشهد الواحد: كائن يــصف ويوصــف وعالم يوصف دون أن ينكشف بماهيّة محدّدة لأنّــه شــبيه، عنــد التمثّل القرائيّ، بالوجود المحض الساكن وإن تحرّك، الثابــت وإن تغيّر المعتّم وإن تبدّى للعين الرائية.

إنّ"شجَن"، بهذا التقابل المفجع، حكاية ذات تستقرئ تاريخها الخاصّ من خلال الصور والوقائع، وسرعان ما تصطدم بحقـائق الخواء وكارثة الفساد، مرادف العدم، تقريبا، فتلوذ بـ"سكن" اللّغة قبل "القصيد"[5] ودفء البصيرة سعيا إلى الاستضاءة بممكن المعنى والاستدفاء من برود الزمن القاتل. وما قد يبدو ضنينا خافتا فـي دائرة هذا السكن-المنزوى يُخفي ثراء وسيعا، كحلم الجسد وإرادة الحياة والحبّ، البوّابة المشرعة على إيمان العاشق:



"الأُنْثَى تَحْنُو.. مِثْلَ لَيْلٍ..
هِيَ صَوْتُ أَذَانٍ
وَنُورٌ!
الذَّكَرُ..
زَيْتُ مِصْبَاحٍ
وَمِئْذَنَةٌ"

هنا يضحي الخلق دليلا على الخالق، والعالم، عند تـضمين النصّ القرآنيّ أنوثة كاتّساع الليل وامتداد الصوت (الآذان) وذكورة تمتلئ بالصوت الأوّل، فتستضيء لتضيء. وإذا العبـث المتفـاقم المستبدّ بفضاءات النصّ الشعريّ في سالف الدواوين ينقطع بإمكان المعنى عند قراءة "شَجن" ، ذلك الوميض الصوفيّ يقـارب "روح

5- من المصطلحات الهيدغيريّة،نسة إلى الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر، كأن نشير على وجه الخُصوص،إلى كتابه"مقاربة هولدرلين".

العالم" بما يكسب الذات صفة الموضوع والموضوع صفة الذات ويداخل بين الزمان بمتعدّد لحظاته وبين المكان يتشكّل في الداخل طيفا للعالم كما ينعكس وجوده في مرآة البصيرة.

إنّ حضور الأنثى الحانية المنحنية و"الحديقة المهجورة" في بحر من "امتلاء" المدينة الفارغ واتّساعها الحبيس وحركة السواد في عميم البياض والوجه الّذي كان واختفى ونبض الزمن الّذي ترك وقعه ومضى والنافذة المخلوعة وإيقاع الحياة في ثمرة الشجرة علامات مختلفة للصراع الحادّ القائم في النصّ المكتوب بين إرادة الحياة وحتميّة الفناء بين الفرح العارض والمأتم الدائم وكما تتواتر لحظات الرغبة تنقطع بالشجن والحنين وقلق الانقضاء حينما يؤول النظام إلى فوضى ويتقوّض الكيان ليتلاشى في هدير الكارثة.

وإذا وحشة الوجود هي المستبدّة في واقع التغالب:

" السَّحَابَةُ،
تُرِيدُ أنْ تَهبُطَ الأرضَ
دُونَ جَدْوَى
فَالسَّمَاءُ يَابِسَةٌ..
وَلا تَشْعُرُ بِالخَجَلْ"،



والغربة هي أبرز صفات الكائن موتا مجازيّا نتيجة إهمال الجماعة للفرد والانقطاع والانزواء والصمت الّذي يستدعي إنصاتا لـ"سطح البحيرة":

"(...)

أن تَنْصِتَ لِسَطْحِ البُحَيْرَة

لِبَوْحِ مِجْدَافِهِ..

وَهُوَ يَبْحَثُ فِيهَا..

عَنْ سَمَكَةٍ سَاقِطَة"



وتكرار عبارات الليل والظلمة وانحباس الضوء والذاكرة القتيلة في تاريخ الاغتصاب القديم والقهر الحادث. إلاّ أنّ لغة الشعر هي الملاذ الّذي يكسر عنق العادة وينشئ مسكنا خاصّا يلتفّ، بلغة باشلار[6] حول نواة الذات ليكسبها إرادة الحياة. كذا تلوذ الكتابة بالداخل ليتشكّل العالم بها ومن خلالها وجها آخر للعلامة والرمز الممكن الحافّ بها:

"كيسُ القُمَامَةِ الأَسْوَدُ..

كَانَ مُلَوَّنًا هَذَا الصَّبَاحَ،

بَعْدَ أَنْ فَتَحَ الرَّبِيعُ أَبْوَابَه"،

6– Gaston Bachelard.``La poétique de l'espace''.Presses Universitaires de France.1989.p.. 210.

كما تمارس ضروبا شتّى من العري المتخيّل بالإنصات لأبعد الأصداء في زمن المرآة، عند بدايات تشكّل الذات، سعيا إلى شحن اللّغة بروح إنشائيّة جديدة لإمكان المعنى:



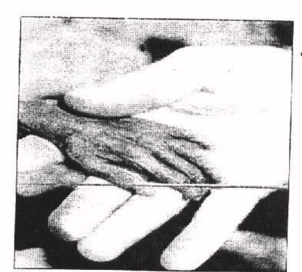
"بَعْدَ أَنِ احْتَجَبَ فِي الْكَلامِ.. انْطَفَأَتْ:
الصُّوَرُ الّتِي خَزَّنَتْهَا.. صَغِيرَةً..
الأَشْيَاءُ الّتِي ارْتَادَتْ أَسْرَارَهَا
الأَحْلامُ الّتِي أَعْطَتْهَا مِنْ قَبْلُ.. سِلالاً
مِنَ المَوَاعِيدِ وَالعَاشِقِينَ
فَجْأَةً،
فَجَّرَتْ مَشَاعِرَهُ.. وَارْتَاحَتْ."

.لقد أدركت الذات الشاعرة أنّ الكتابة استحالة ممكنة لأنّها البهمة تستدعي إبانة، وهي لغة التداول فقدت إلى الأبد وهجها الأوّل واكتفت قصورا، بالتموقع داخل سجن الوضعيّة بعيدا عن زحمة الفراغ ووحشة الوجود. وليس بإمكان الشاعر إلاّ التوسّل بها دون الخضوع لمسبق رمزيّتها بحثا عن استعارة أخرى جديدة تفكّك مركز التداول المعتاد الجاذب "بنبذ" خاصّ يراد به إحلال الذات مركزا محلّ اللّغة – المركز:

"مَاذَا لَوْ نَجَحْتُ.. وَاتَّخَذَنِي العَالَمُ مَرْكَزاً؟"

فيتقاطع بذلك الإمكان والاستحالة، الرغبة ونقيضها أو نقائضها إرادة الحياة والموت المتربّص بالكائن والكيان، إمكان الذاكرة والنسيان، الاستعارة وقانون العادة بضرب خاصّ من الاندفاع والارتداد، التواصل والانقطاع، الرمز وغياب مرجع الدلالة بنزوع واضح إلى التخفّي والتعمية بغية الجمع بين كتابة ذات واصفة وكتابة ذات موصوفة. إلاّ أنّ الرغبة في جلّ المواطن تقريبا تبدو مدفوعة بالتواصل محكومة بالانقطاع الّذي هو بمثابة البحث عن أفق آخر للحال، بالمفاجأة والاستدراك وسيادة الصمت وفقدان التوازن عند مقاربة "روح العالم":

"حِينَ تَقَافَزَت الصُّوَرُ بَيْنَ أَنَامِلِي أَدْرَكْتُ،
أَنَّ دَارِيَ.. يَمُرُّ فِي وَسَطِهَا الطَّرِيقُ،
وَأَنَّ القَبِيلَةَ الجَائِعَةَ الّتِي اقْتَضَتْ طَوْطَمِي،
عَلَى مَائِدَتِي.. كُلَّ يَوْمٍ،



وَأنَّ هُنَاكَ مَنْ عَبَثَ بِرَائِحَتِي

فَأَصْبَحَتُ أَبْيَضَ،

وَأنَّ لِكُلِّ حَقِيقَةٍ وَهْمُهَا

بَعْدَ أَنْ أَضَلَّنَا.. لَوْنٌ وَاحِدْ،

وَأَنَّنِي لَمْ أَفْعَلْ شَيْئاً"

وإذا الصمت كلام آخر يشي بدفين الحالات وعجيب الظلمة الصارخة وجمال الحزن، وهو نبض الأنباض في الجسد الحيّ لأنّه مرجع الكلام والشاهد عليه، وهو ممكن الذاكرة الأبديّة بدلالة النسيان الفاعل حينما تسفر ذاكرة الكلام عن انحباس للمعنى وجمود للروح وهو الاندفاع الراقص وسحر الحركة حينما "يضيق المكان بما رحب":

"حِينَ انْطَلَقَتْ يَدَاهُ

ضَاقَ.. المَكَانُ بِمَا رَحُبَ،

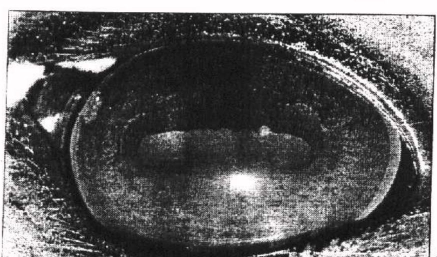
فَقَدْ كَانَ الجُمْهُورُ.. طَائِراً.

بَيْنَ العَصَا،

وَجَيْبِ سُتْرَتِهِ.. الأَيْسَرْ"

إنّ "شجن"، بهذا التوجّه العاشق المكتشف بدءا "لروح العالم" مقاربة للصمت الّذي يتشكّل لحظة الإنصات صورا عديدة لليل مضى أو ليوم جديد قادم، لرغبة مّا تحدث أو يمكن أن تحدث، لفرحة ذبيحة أو لابتهاج متوثّب، لحلم كان أو لحلم يكون.

ولئن سعت الذات الكاتبة إلى التجمّع حول نواتها فهي المزحومة بعشق العالم. لذلك تغالب حالا من الازدواج نتيجة التردّد بين رغبة الاندماج فيه وبين محاولة رؤيته عبر مرآة الروح بغية توصيفه بالحكمة. غير أنّ الاندماج قد يفضي إلى الموت المجازيّ بنفي وجود الذات، أمّا محاولة النظر المتباعد بضرب من التمركز فقد يعني وجودا زائفا، معرفة حينيّة عارضة رغم توهّج الحال الحِكميّة وبدء الخروج من نفق استحالة المعنى بمطلق الصمت أو كثافة حضور الكلمة:



" قَالَتْ الحَكيمَةُ:
الثَّائراتُ لا يَقُلْنَ وَدَاعاً
فَدُلّيني.. مِنْ أينَ يَطْلَعُ الْمَدَى؟
قَالتْ: مِنْ بُقْعَةٍ غَامِضَةٍ..
في أعْيُنِ..
التَّائهينْ"

فكيف لروح الكتابة، إذنْ، أن تقارب روح العالم؟ بالحدس العاقل أم بالعقل الحادس؟ بذاكرة النسيان أم بتفكيك الذاكرة وإعادة

بنائها بـ"السجيّة"؟ وكيف يمكن أن ندرك بطبيعة الأشياء أصيل القيم؟ كيف للجمال أن يكون مرجع الحقيقة الأول وكلّ شيء آيل إلى الاندثار؟ كيف نعبّر عن الأشياء كماهي؟ كيف نكسب معنى لما يبدو فاقدا تماما للمعنى؟

٤ – علاميّة الصورة المشهديّة والحرف: وجه آخر للتجريب في الكتابة الشعريّة.

إنّ الجمع بين علاميّة الصورة الشمسيّة المشهديّة وعلاميّة الحرف في "شَجن" لعلاء عبد الهادي سبيل آخر للتجريب في الكتابة الشعريّة كأن يستقدم حنين الصورة وهج الكلمة ويستدعي وهج الكلمة حنين الصورة بشجن خاصّ يؤالف بين الاحتفال المأتميّ والمأتم الاحتفاليّ فلا يتطابق النصّ الشعريّ والصورة بل يحرص النصّ الشعريّ على النفاذ خلف الصورة بتوسيع مداها التعبيريّ. وإذا الصورة دلالة مرجعيّة أولى تتعالق فيها دلالة المطابقة.(Dénotation) ودلالة الإيحاء connotation في حين يتبدّى النصّ الشعريّ لحظة ثانية تعيد للزمن السالف حركيّته بقراءة مرئيّة مخصوصة سرعان ما تستحيل كتابة مختلفة. فيُنشئ بذلك إيحاء الصورة الأول إيحاءً آخر حادثا نتيجة انعكاس الرائي في المرئيّ وتوسيع أفق العلامة المشهديّة بالكلمة الشعريّة.

وإذا الصورة انقطاع أفضى إلى استئناف بالاختيار وإعادة العرض والتماهي الّذي هو الانطلاق من الصورة لمقاربة "روح العالم"، وليس إعادة صياغة لها، إذ القصد من الاختيار هو استقراء البعض من الأسرار الماثلة في ساكن الحركات لتوصيف حال الشجن الّذي هو أبرز صفات العاشق المسكون في الآن ذاته ببهجة التماهي وقلق الانقضاء.

خاتمة

الكتابة في مجمل أعمال علاء عبد الهادي الشعريّة التـزام بـ"النصّ"، هذا المفهوم الحادث الّذي أنشأه العصر، هذا العـصر اختلافا عن القصيدة، دون القطع الكامل مع تراثهـا، الّتـي هـي صدى عصر أدبيّ تقضّى دون أن يفقد آثاره في راهـن الـشعر العربيّ وما"النصّ" إلاّ استقراء للرغبة بدفين حالاتهـا ومحاولـة لاستعادة بعض السمات من طفولة الاسم في " لكِ صـفة الينـابيع يكشفكِ العطش" بانتهاج ما يشبه كتابة الاعتراف بالرغبة ومختلف معوّقاتها، و النصّ أيضا محاولة استرجاع للبدايات الأولى، "وردة البدايات"، على حدّ عبارة الشاعر في "حليب الرماد"، ولادة جديدة لا تقطع مع سلالة الحرف (اللّغة)، بل هو الرجوع إلـى أعمـق الأصداء الكامنة فيه بدلالة الطيف المعبّر مجازا عن أبعد صـدى للاسم، عن النواة الأولى الّتي هي أساس الذات.

فنستقرئ بـ"حليب الرماد" بعضا من جذور الاسم الأولـى بنزوع جارف إلى كتابة التجريب. وبذلك يتـداخل النـزوع إلـى توظيف ما وراء اللّغة ورغبة الحفر في أعماق الذات عودا إلـى طفولة الاسم الأولى. إلاّ أنّ للغة التداول وإرث القصيدة وأحكـام المعنى المألوف ضغوطها على لحظة الكتابة. فنشهد بذلك تغالبـا

شديدا بين رغبة الإنشاء المختلف وبين شتّى الموروثات القابعة في عميق لاوعي الكتابة. وكأنّ "حليب الرماد" بهـذا التغالـب بـدء مشروع يواصل بدايات أخرى للكتابة ويتمثّل آفاقها الممكنة.

ولئن اتّجهت الكتابة هنا إلى الشعر فهي رافـضة الالتـزام بجنس القصيدة الأدبيّ، ذلك ما يعلّل انتهاج كتابة النصّ بمنظـور أجناسيّ حادث لا يقول بالحدود النهائيّة بـين مختلـف الأجنـاس الأدبيّة كالسالف من المفاهيم الأجناسيّة.

وكما اتّسع مجال التناصّ في"حليب الرماد" بشعريّة التعـدّد الأجناسيّ الأدبيّ استقدم "النصّ الشعريّ" إليه فـي "مـن حـديث الدائرة" أوسع الآفاق السيميولوجيّة والدلاليّة في الكتابة المـشهديّة المسرحيّة بتقنيات الفرجة الركحيّة ووسـائل الإضـاءة وتـشكيل الفضاء المستوحى في الأساس من الـرقص التعبيـريّ والرسـم الجداريّ. وإذا "الحوار الذاتي"(monologue) السائد فـي"حليـب الرماد" يتواصل في"من حديث الدائرة" بأسلوب مختلـف يتخلّلـه الحوار (dialogue) سعيا إلى تحويل وجهة الحرف أو الصوت من كثافة القاع المجوّف إلى بعض من الانكشاف بـ"السطح" المرئيّ.

فيتعالق "حليب الرماد" و"من حديث الدائرة" فـي صـياغة مشروع لإعادة قراءة الذات وإرساء معالم فكر حِكْميّ يلهج بالشعر ومن خلاله قصد السعي إلى إدراك الذات والعـالم الحـافّ بهـا المندسّ في أدقّ خلاياها.وإذا الذات بعض من العالم والعالم بعض من الذات هذا الأفق المرجعيّ منجب كلّ الآفاق الحادثة والممكنـة في قادم الدواوين. وبذلك يشرع علاء عبد الهـادي فـي إنهـاء أسطورة الازدواج، ذكورة/أنوثة أو موت/حياة أو ماضٍ/ حاضـر أوالأنا/ الآخر بـ"كتل" غير متراصـة مدفوعـة بالتعـدّد بنتيجـة

الفراغات الوسيعة الماثلة فيها فتسعى الذات إلى الفعل وفعل الكتابة تحديدا فيّ هذا المجال، لملء بعض من هــذهَ الفراغــات. إلاّ أنّ الكتابة كلّما طوّفت في أقاصي إمكان الإنشاء تعاظمت رغبتها في المغامرة، ذلك ما يفسّر نفي صفتي الابتداء والانتهاء نتيجة تناسل الفراغ وكثافة الظلمة في أقاصي الروح وتوالــد الحاجــات إلــى استقراء العتمة وملء الفراغ/ الفراغات.

غير أنّ الكتابة، وقد انتهجت السطح شبه المعتّم فــي "مــن حديث الدائرة" سعيا إلى توسيع أفق العلامة الــشعريّة بالحركــة الطيفيّة أساسا سرعان ما استعادت دفء الأعماق هناك في "أسفار من نبوءة الموت المخبّإ" عند تنصّت الذات دبيب الموت الكــامن فيها بفيض من الرغبة العارمة.

وإذا الموجود (étant) يلتزم بكتابة الاعترافــات واســتقدام تجارب الآخرين من أزمنة وسياقات ثقافيّة مختلفة ليتّــسع بــذلك مجال التناصّ في بنية النصّ الشعريّ وتتأكّد حاجة الكتابــة إلــى عميق الثقافة ومتعدّد مراجعها وآفاقها بتقليب سؤال الوجود عنــد الخوض في موضوع الموت باستقراء الألم والاســتماع إلــى أدقّ حالات الجسد المهووس برغبة البقاء، وذلك لبلوغ أعلى درجــات الحضور في "الآن" والــ"هنا"، قريبا من معنى "الدازاين" (Dasein) الهيدغريّ وإثباتا للحقيقة الّتي مفادها أنّ مفهوم الموت لا يكون إلاّ بفرط وعي الوجود.

فتتشبّه الكتابة في "أسفار من نبوءة الموت المخبّإ" باللعــب يتّخذ له عديد الأشكال التجريبيّة لغة وإيقاعا وتفضية حتّى لكأنّــه الجدّ يبلغ حدّه الأقصى لينقلب في الأثناء إلى تلهية خاصّة، كمــن يطرد عنه قلق الانتظار وينعم بوضعيّة المــوت المرجــإ الّــذي

يستحيل حكمة يستضيء بها الموجود في زحمة الظـلام المستبدّ ويحيا الصراع على أشدّه بين الحالات الإيروسيّة ووعي المـوت والكارثة كي يظلّ أفق الكتابة مفتوحا على العشق.

ويستمرّ هذا الصراع حادّا عنيفا في "سيرة الماء،كيف أسرق النار؟" بنزوع جارف إلى الحياة يطفو عشقها على سطح الدلالـة عند الاحتفاء بعناصر الطبيعة، الماء والنار على وجه الخصوص لتستقرئ الذات جذورها الأولى في تلك العناصر إذ يلتقي الكـون الأصغر(الإنسان) والكون الأكبر(العالم) في ماهيّة واحدة مـشتركة هي الوجود و"روح الوجود"، تلك الطاقة الواحدة المتعدّدة الّتي قـد تعني "التيموس" في التسمية الأفلاطونيّة القديمة أو "الروح" في لفظ واحد لدى مختلف الديانات أو"الليبيدو" حسب التعريف الفرويديّ أو "إرادة القوّة" في منظور نيتشه أو ذلك المتداخل المشترك بين روح الكائن وروح العالم في مخصوص التمثّل الإسلاميّ الصوفيّ.

فتستمرّ "كتابة النبوءة" مرورا من الموت إلى الحياة بتقليب خاصّ يُراد به إثبات المعنى بالمغايرة. وإذا "الباتوس" حال لا تدرك إلاّ بالنقيض الإيروسيّ، ذلك ما يحوّل وجهة الكتابة مـن تـلازم الأضداد وتغالبها إلى انتهاج سبيل العشق والحنـين إلـى زمـن البدايات في طفولة العالم وطفولة الذات معا.

وما "الرغام" إلاّ مواصلة لكتابة العشق قصد الفـرار مـن الكارثة ووعي الانقضاء إلى لحظة الوجود تضحي بالكتابة زمنـا يتوق إلى الأبديّة عند الحفر في ماضي الذات والعالم وتشميل عمر الكائن الفرد بالإحالة على عمر الكائن المتعدّد تضمينا لأطياف أقدم السلالات والعناصر الطبيعيّة، كالماء والنار يضاف إليهما التراب (الرغام)، بل يبدو التراب – هنا– لوجه الآخر للماء والنار، بـل

لعلّه المشترك بينهما في جينيالوجيا الحياة، لأنّه يختزن آثار أقـدم البراكين ويحتضن بقايا حيوات قديمة كانت للماء وبالماء.

لقد أدرك علاء عبد الهادي في ضمنيّ خطابه الـشعريّ أنّ كتابة الحال الباتوسيّة سرعان ما تنقلب إلى تكـرار لمـا لكثافـة اللحظة وواحديّتها من انغلاق دلاليّ في حين تتعدّد إمكانات الحال الإيروسيّة لما لهـا مـن اقتـدار عجيـب علـى هـذا التـشكّل métamorphose والتنوّع والتجدّد. وما كان شظايا صور وحالات يتجمّع بكثافة في "الرغام" لتتعالق بذلك الكتابة والحال الإيروسيّة، حتّى لكأنّ فعل الكتابة في ذاته يتماهى وتلك الحال لما لاختـراق العتمة من صورة استعاريّة تبدّد بعضا من وحشتها وتحبل الفراغ بعضا من الامتلاء، كما يقارب المشهد الإيروسيّ بتعدّد وضعيّاته "حكاية" نشأة العالم نتيجة تطوّر المادّة الأولى وتفاعـل مختلـف العناصر بما يشبه التغالب الإيروسيّ الكونيّ خارج دائرة الازدواج المألوف (أنثى/ ذكر).

وإذا "معجم الغين" استمرار في نهـج الكتابـة الإيروسـيّة باستثمار الدلالة الأخرى الخفيّة للغيّ أو الغواية، كـ"القبح" يحمـل صفات الجمال الأصيل، وكالـصفات الـشيطانيّة تـشي بأنبـل الأحاسيس وأخصب المشاعر في حياة الكائن، إلاّ أنّ الاستمرار في نهج الكتابة الإيروسيّة ليس تكرارا للسالف بل هو توسيع لأفق ذلك المعنى الإيروسيّ بوسائل تجريبيّة حادثة تستفيد في الأساس مـن جماليّة الخطّ العربيّ وطاقاته التعبيريّة الكامنة فيه ومـن أعمـق دلالاته الأنتروبولوجيّة عند الوصل بين أبعد مفاهيمه الأسـطوريّة والحضور الجسديّ.

وإذا الجسد قيمة شعريّة مرجعيّة تتكثّف دوالّه ودلالاته فـي

ديوان "معجم الغين"، كأن يستضيء بالحرف للتدليل على البهمة المستبدّة بالكيان، ويستمرّ حضوره المكثّف لافتا للنظر في "النشيدة" و"شَجن". فهو استقراء للبدايات الأولى بالرجوع إلى جبينيالوجيا الاسم (الذات) بضرب من الإنشاد الخاصّ يبدو ترجيعا لصدى بعيد في "النشيدة"، وهو الاحتفال باللحظة المتعدّدة حسب اختلاف السياقات المكانيّة والزمانيّة، إذ تتجمّع قوى الجسد في مدار عين رائية تلتقط المشاهد احتفاء بالكيان واحتفالا بالحياة، ذلك المهرجان الحافل بالمشاهد والمواقف والحالات. إلاّ أنّ هذا الجسد، وإن بدا واحدا فهو يتشكّل مرارا وتكرارا بصور ووظائف مختلفة، كأن يتجمّع حينا ليتجزّأ أحيانا وتتردّد وضعيّته بين عاكس للعالم ومنعكس فيه.

وكما للوليمة، العيد، المهرجان صفة الاحتفال المشروطة بالنقيض المأتميّ نتيجة الشعور التراجيديّ بالانقضاء الوشيك يتعالق في "شجن" الحنين والرعب، الفرح والترح، التلهّي بالمواقف والانتظار الانشغال بالصور- الوقائع، والتفجّع الخافت.

وبهذا التنوّع في الأساليب والحالات والمواقف تنتهج الكتابة الشعريّة لدى علاء عبد الهادي عديد السبل لإيمانها العميق بأنّ الكتابة مغامرة تؤثر التجريب على تكرار النماذج الجاهزة وتستقرئ في الأثناء تجربة الفرد، أي الذات الكاتبة، وتجربة المجموعة الّتي تنتمي إليها تاريخا وثقافة وتمثّلا للعالم وللوجود وما الحرف إلاّ دليل على الكائن والكيان معا، لأنّه العلامة – الرمز وإمكان تبديد بعض من العتمة دون القول بالوهم الّذي يطابق بين الحرف والشيء، لذلك يتملّك فعل الكتابة هاجس الفرار من أخطار المطابقة المتربّصة بالذات والنصّ، فلا يتبقّى للمتكلّم

سوى الالتجاء إلى ما وراء الحرف، ذلك الطيف المتغيّر باستمرار الّذي به يمكن مقاربة أبعد الصور في حلم المشيمة وأدقّ الحالات بضرب خاصّ من التسمية يوسّع أفق الحرف بالإيحاء والإلمـــاح وممكن المعنى.

كذا الكتابة في دواوين علاء عبد الهادي:

أ- تراث يتحرّر من إرث القصيدة العربيّة بكتابة النصّ الشعريّ المختلف.

ب- مفهوم أجناسيّ حادث يعيد رسم الحدود بين مختلف أســـاليب القول الأدبيّ بمراهنة بدئيّة ومرجعيّة على الشعر.

ج- توسيع أفق النصّ الشعريّ وتعميق لوجـــوده الأدبـــيّ بمنظـــور أنتروبولوجيّ يستضيء بتاريخ الاسم الفرديّ والجماعيّ ويستقرئ اللغة وأنساق التفكير والتخييل في الذات العربيّة الإسلاميّة.

د- انغراس عميق في اللحظة باعتبارها "حاضرا لماضٍ" ذلك مـــا يقضي اعتماد رؤية الالتفات بحركات ذهاب وإيّاب بين راهن الحال وسحيق الأزمنة بمخزون الرموز الماثلة فـــي لاوعـــي الكتابة أكثر من وعيها.

هـــ- التزامن بين تعميق الرؤية بالتراث ومخزون الرموز وبـــين تشميلها عند تحرير الشعر العربيّ من جاهز النماذج المحكومة بعادات "مجتمع القبيلة" قصد الاتّصاف بالكونيّة.

إنّ تجربة علاء عبد الهادي ضمن كتابة الـــنصّ الـــشعريّ العربيّ المختلف اليوم علامة تؤكّد الإضافة النوعيّة الّتي تحقّقـــت للشعر الإنسانيّ عامّة، ذلك ما يستدعي المقارنة بين واقع الإبـــداع الأدبيّ في زمن تراجع القيم الشعريّة والإنسانيّة على حدٍّ سواء.

ذلك هو الحرف في علاقته بالطيف، لسان حال هذا الاسـم الّذي هو الشاعر المفرد المتعدّد، لأنّه لسان حـال سـلالة الـذات الكاتبة ومجموع السلالات القديمة والحادثة دون تعـصّب لعِـرْق على آخر،إذ أساس العشق هو الإنسان وموضوعه الإنسان أيـضا ذاك الإنسان الّذي آمن به الشعراء والمبدعون كافة دون استثناء في حين أقدم آخرون على نعيه انتصاراً للرقم على الاسم وللذريعـة على القيمة، وللعنف على السلطة.

المصادر والمراجع

أ-المصادر.

١- علاء عبد الهادي، "لكِ صفة الينابيع يكشفك العطش"، مصر: دار الواحة، ١٩٨٧.

٢-علاء عبد الهادي، "حليب الرماد"، مصر: مركز إعلام الوطن العربيّ، ١٩٩٤.

٣-علاء عبد الهادي، "من أحاديث الدائرة"، مصر: مركز إعلام الوطن العربيّ، ١٩٩٤.

٤-علاء عبد الهادي، "أسفار من نبوءة الموت المخبّإ"، مصر:الهيئة العامّة لقصور الثقافة،١٩٩٦.

٥-علاء عبد الهادي، "سيرة الماء"، مصر: مركز الحضارة العربيّة ١٩٩٨

٦-علاء عبد الهادي، "الرغام، أوراد عاهرة تصطفيني"، مصر:مركز الحضارة العربيّة،٢٠٠٠.

٧-علاء عبد الهادي، "معجم الغين"، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،٢٠٠٢.

٨-علاء عبد الهادي،"النشيدة"، مصر:الهيئة العامّة لقصور الثقافة٢٠٠٣.

٩-علاء عبد الهادي،"شَجن"، مصر: مركز الحضارة العربيّة ٢٠٠٤

ب-المراجع العربيّة.

١- ريّان (أمجد)، اللّغة والشكل، الكتابة التجريبيّة في الشعر العربيّ المعاصر، علاء عبد الهادي نموذجا"، مصر:مركز الحضارة،١٩٩٩

٢- الصبع (محمود إبراهيم عبد الرحمن)، "في بويطيقا القصيدة المصريّة المعاصرة"، دراسة في شعريّة النصّ، رسالة دكتوراه، كليّة البنات

للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، مخطوط.

٣- عبد الهادي (علاء)، "القصيدة..النصّ، الهرب من التراث"، شهادة نقدية مقدمة لندوة "قصيدة النثر"، جامعة طنطا، ٢٥-٣-٢٠٠٣، إعداد د. محمود الحسيني.

٤- عبد الهادي (علاء)، مقدّمة لنظريّة النوع النوويّ، [فصول، العدد ٦٥، شتاء ٢٠٠٤]

٥- عليّ (هيثم الحاج)، "التجريب الشعريّ عند علاء عبد الهادي، "سيرة الماء" نموذجا، مجلّة "الكلمة المعاصرة"، العدد١٣.

٦- مزيد (بهاء الدين محمّد)، "شكل القصيدة وقصيدة الشكل، "سيرة الماء" لعلاء عبد الهادي نموذجا، كليّة الآداب سوهاج، مخطوط.

٧- النفّري (محمّد بن عبد الجبّار)، "المواقف والمخاطبات"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥.

٨- هلال (عبد الناصر)، جدليّة الأنا والقرين في "أسفار من نبوءة الموت المخبّأ" لعلاء عبد الهادي،المجلّة العلميّة لكليّة الآداب،جامعة المنيا،المجلّد ٣١،الجزء٢، يناير ١٩٩٩.

ج-المراجع بالفرنسيّة.

1- Bachelard (Gaston),''La terre et les Rêveries de la volonté'', France: Librairie José Corti,1947.

2- Bachelard (Gaston),''La poétique de l'espace'', Presses Universitaires de France,1989.

3- Bataille (Georges),''L'expérience intérieure'', Gallimard ,1943.

4-Blanchot (Maurice),''L'espace littéraire Gallimard, 1955.

5-Bürer (Martin),''Je et tu'',préface de Gaston Bachelard France :Aubier, 1969.

6-Heïdegger (Martin), ''Approche de Hölderlin'', Gallimard 1962.
7-Heïdegger (Martin), ''L'être et le temps''Gallimard 1964.
8-Heïdegger (Martin),''Acheminement vers la parole'' Gallimard, 1976.
9-Hodard (Philippe),"Le je et les dessous du je'', France Aubier ,1981.
10-Nietzsche (F), ''Ainsi parlait Zarathoustra'' Librairie Générale Française, 1983.
11-Peirce (Charles. S),''Ecrits sur le signe'', Seuil, 1978.
12-Richard (Jean Pierre),''Poésie et profondeur'' Seuil, 1955.
13-Renard (Hélène),''Dictionnaire des rêves'', France: Edition Albin Michel, 1998.

المحتوى

– تصدير 7

– **الفصل الأوّل:**

"لكِ صفة الينابيع، يكشفك العطش"، شهادة الرغبة 13

– **الفصل الثاني:**

"حليب الرماد" أو "وردة البدايات" 31

– **الفصل الثالث:**

"من حديث الدائرة"، أفق آخر للكتابة الشعريّة أو مسرحة الشعر 43

– **الفصل الرابع:**

"أسفار من نبوءة الموت المخبّإ"كتابة الاعترافات 55

– **الفصل الخامس:**

"سيرة الماء" تقليب آخر لسؤال الموت 69

– **الفصل السادس:**

"الرغام"، إيروسيّة التغالب بين فعل الكتابة وزحمة الفراغ 81

– **الفصل السابع:**

"معجم الغين"، استمرار في نهج الكتابة الإيروسيّة 99

– **الفصل الثامن:**

حكمة الإنشاد وإنشاد الحكمة 117

– **الفصل التاسع:**

"شجن"، روح العالم في قراءة عاشقة 131

– **خاتمة** 151

– **المصادر والمراجع** 159

صدر للمؤلّف

١- **من أحاديــث المقصّ** (مجموعة قصصيّة)، الدار التونسيّة للنشر١٩٨٥.
٢- **إشكاليّات الرواية التونسيّة**، من النشأة إلى ١٩٨٥، تــونس قرطــاج: بيت الحكمة،١٩٩٠.
٣- **مختارات من الرواية التونسيّة**، تونس- قرطاج: بيت الحكمة١٩٩١.
٤- **وجود النصّ - نصّ الوجود**، الدار التونسيّة للنشر،١٩٩٢.
٥- **في الميتا - لغويّ والنصّ والقراءة**، تونس: دار أميّة للنشر١٩٩٤.
٦- **أعوام الجراد والمخــاض** (مجموعــة قصــصيّة)، الــدار التونــسيّة للنشر،١٩٩٤.
٧- **أسئلة الراهن والثقافة الممكنة**، تونس- سوسة: دار المعارف١٩٩٥ .
٨- **حلم السبيل** (مجموعة قصصيّة)، تونس: دار سحر للنشر ١٩٩٩.
٩- **نزيف الظلّ** (روايـــة)، تـــونس - سوســـة: دار المعـــارف للطباعـــة والنشر،٢٠٠١.
١٠- **كبرياء القصيدة**، جولة في عالم نزار قبّاني، تونس - سوســـة دار المعارف للطباعة والنشر،٢٠٠٣.
١١- **ثقافة المعنى الأدبيّ**، تونس- سوسة: دار المعارف،٢٠٠٣
١٢-- **زمن الرواية العربيّة**، كتابة التجريب، تونس- سوسة: دار المعارف، ٢٠٠٣.
١٣- **أبو القاسم الشابّي: وجع الكتابة - روح الحياة**، تونس- سوسة دار المعارف، ٢٠٠٣.
١٤- **مرايا الساعات الميّتة** (رواية)، تونس، دار الميزان للنشر ٢٠٠٤.
١٥- **القيمة والاختلاف، مقاربات فكريّة**، سوسة- تونس: دار المعـــارف للنشر ،٢٠٠٤.
١٦- **نداء الأقاصي، القصيدة والتأويل**، سوسة - تـــونس: دار المعـــارف للنشر، ٢٠٠٤.
١٧- **أيديولوجيا العنف، التواصل المستحيل- التواصل الممكـــن** الأردنّ: دار أزمنة، ٢٠٠٥.

من قائمة الإصدارات

دراسات

هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه	حدود الأدب المقارن	ترجمة د . عبد الحكيم حسان
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه	البلد البعيد (دراسات فى أدب جوتى - شيلر)	د . عبد الغفار مكاوى
الخطابة عند الخوارج	أحمد بدران	نقد وشعر وقص	د . عدنان الظاهر
مستحيل الكتابة	د . أحمد الدوسري	الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية (لغة الشارع)	د . عزة عزت
عبد الله البردونى .. حياته وشعره	د . أحمد عبد الحميد	رحلة الكلمات	د . على فهمى خشيم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم	القبطية العربية	د . على فهمى خشيم
المسرح والأسطورة (دراسات فى الظاهرة المسرحية)	إدوار الخراط	اللاتينية العربية (دراسة لغوية مقارنة..)	د . على فهمى خشيم
فى نور آخر (دراسات وإيماءات فى الفن التشكيلى)	إدوار الخراط	بحثا عن فرعون العربى	د . على فهمى خشيم
المشهد القصصى	إدوار الخراط	أعلام في الأدب العالمى	على عبد الفتاح
القصة والحداثة	إدوار الخراط	الصولجان والقلب (دراسة نقدية لمسرح سعد الله ونوس)	د . فاروق أوهان
التربية السياسية فى أدب الأطفال	د . أسماء غريب بيومى	محمد مندور شيخ النقاد	فؤاد قنديل
مزالق الشعراء	د . جميل علوش	الإغارة على الحدود ، دراسات فى أدب إدوار الخراط	د . ماهر شفيق فريد
مناظرات في اللغة والنحو	د . جميل علوش	قص يقص ، دراسات فى القصة القصيرة والرواية العربية	د . ماهر شفيق فريد
الخطاب والقارئ	د . حامد أبو أحمد	التحليل النفسى للأدب	د . محمد حسن غانم
أثر الإسلام في الأدب الإسبانى	ترجمة : د . حامد أبو حمد . وآخر	الخلاص بالحرية (مقالات فى الأدب العربى)	ت : محمد عيد إبراهيم
علامات العمل الدرامى	ترجمة : د . خالد إبراهيم سالم	أبو رجل مسلوخة	محمد مستجاب
أنثى النص (مقاربات فى الأدب النسوى)	سعد الدين خضر	الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى	د . مراد مبروك
إشكاليات المصطلح الغربى فى ثقافتنا المعاصرة	د . سمير حجازى	الجات والتبعية الثقافية	د . مصطفى عبد الغنى
البواكير فى القصة القصيرة	شوقى عبد الحميد	الرواية فى زمن الغضب	ممدوح القديري
إنتاج الدلالة الأدبية	د . صلاح فضل	الرواية العربية ، رسوم وقراءات	نبيل سليمان
الحياة الصوفية وتقاليدها فى الموروث الشعبى العربى	د . عادل الألوسى	إشكاليات التأصيل فى المسرح العربى	هيثم يحيى الخواجة
الجواهر والأحجار الكريمة فى التراث والحضارة العربية	د . عادل الألوسى	القصة .. تطورا وتمردا	يوسف الشارونى
البحث فى الوثائق (دراسة فى وثائقنا القومية)	د . عادل الألوسى	الشعر السياسى الحديث فى العراق	د . يوسف عز الدين

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية ؛ رواية .. قصة .. شعر .. دراسات ونقد
وكتب متنوعة : سياسية ، قومية ، دينية ، معارف عامة ، تراث ، وأطفال .
خدمات إعلامية وثقافية

الآراء الواردة في الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبناها المركز